Das politisch-historische Drama vom Naturalismus bis zum Ende des Weltkrieges

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Rostock

vorgelegt von

Lotte Cleve
aus Potsdam

1935

Druck von Hoffmann & Kirchner — Potsdam

Das politisch-historische Drama vom Naturalismus bis zum Ende des Weltkrieges

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Rostock

vorgelegt von

Lotte Cleve
aus Potsdam

1935

Druck von Hoffmann & Kirchner — Potsdam

Referent: Herr Prof. Dr. Flemming

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Mai 1935

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern und Marie Cleve
aus Dankbarkeit

Inhalt

	Seite
1. Abgrenzung des Themas und Problemstellung	5
2. Geistesgeschichtliche Grundlagen	8
3. Stoffwahl	14
4. Die Personen (unter besonderer Berücksichtigung von Held und Gegenspieler)	19
5. Handlung und dramatischer Aufbau	35
6. Verhältnis zur Geschichte und Idee	47

1.

Abgrenzung des Themas und Problemstellung

Der Begriff des „Historischen Dramas" ist zu allen Zeiten recht verschieden gefaßt worden, und fast immer hing die Beantwortung der Frage: Was ist ein historisches Drama? von der jeweiligen Geisteshaltung und dem Stil einer Zeit ab. Es gab Zeiten, in denen vor dem beliebigen historischen Stoff die ewigmenschlichen Ideen hervortraten, so daß das Wann und Wo zu Aeußerlichkeiten herabsanken. Andere unterwarfen sich der geschichtlichen Erkenntnis, stellten Historie fast um ihrer selbst willen dar, andere zogen sie gewaltsam in die Gegenwart, andere versetzten Konflikte in eine Atmosphäre, an der nur das Kostüm historisch war. Nannte man einmal ein Drama historisch, das in einem großen Vorwurf der Weltgeschichte individuelle Freiheit und historische Notwendigkeit aufeinanderprallen ließ, so nahm ein anderes Mal denselben Namen ein Machwerk für sich in Anspruch, in dem schwächliche Charaktere einer schwächlichen Moderne zufällig im Renaissance-Kostüm auf die Bühne traten. Wenn oft das historische Drama als dramatische Wiedergabe eines historischen Verlaufs erklärt wurde, so besagt diese Erklärung gar nichts. Weil sie sofort die nächste Frage in sich trägt: Was aber nennt eine Zeit historisch? Und in ihrer Beantwortung gerade liegt die Schwierigkeit und auch die Erklärung dafür, warum derselbe Name so verschiedene Inhalte bezeichnen kann.

Wir werden von vornherein aus unserer Untersuchung ausschließen alle Sagendramen (wie z. B. Schmidtbonns „Der Graf von Gleichen" oder Ernsts „Brunhild") und diejenigen, die irgendeinen Stoff in historische Atmosphäre versetzen, bloße Kostümdramen sind. Es wird sich hier auch nicht um Dramen handeln, die das Schicksal großer Einzelner gestalten, die in geistiger oder kultureller Hinsicht die Jahrhunderte überleuchten (wie z. B. Molos Schillerdrama „Der Infant der Menschheit"). Da wo die Geschichte am dramatischsten ist und also am meisten zur Gestaltung lockt, ist sie politisch. Und das politisch-historische Drama ist es, das hier hauptsächlich unter-

sucht werden soll, das Drama, das historische Ereignisse formt, die die Geschichtsforschung als in politischer Hinsicht bedeutsam für eine Gemeinschaft, ein Land, einen Staat uns überliefert.

Gerade das Drama, das sich in diesem Sinn historisch nennt, hat es sich stets gefallen lassen müssen, daß der Historiker als Wissenschaftler es unter die Lupe nahm. Je weiter im 19. Jahrhundert die Quellenforschung vorrückte, je größer die Sicherheit wurde, die man über historische Ereignisse gewann, und je mehr die Kenntnis von ihnen Besitz der Allgemeinheit wurde, desto brennender wurde das Problem, wie weit es dem Dichter erlaubt sei, Aenderungen an den überlieferten Tatsachen der Geschichte vorzunehmen. Und wenn man glaubte, es einfach und schnell gelöst zu haben, indem man sagte: der Dichter hat im Großen und Ganzen die Historie so wiederzugeben, wie sie wirklich war, so war damit nicht viel gewonnen. Erstens ist die historische Begebenheit schon durch die Ueberlieferung hindurchgegangen — und wie oft wissen wir nicht, wie weit diese Ueberlieferung persönlich gefärbt, entstellt, absichtlich oder unabsichtlich gefälscht ist; und zweitens: wie oft ist sie unzureichend, besonders wenn es sich um entfernt liegende Epochen handelt, wie oft widersprechen sich Angaben und Quellen.

Fast alle Rezepte und Vorschriften, die man hier hat machen wollen, haben nur erwiesen, daß sie, von einigen ganz allgemeinen Grenzen, die sie aufstellen, abgesehen, eben nur Theorien blieben, und es bei den wirklichen Dichtern doch der Intuition, der Stärke der dramatischen Vision, zuletzt dem Geschmack des Einzelnen überlassen blieb, wie er verfuhr. Und so wird uns der Vergleich des dichterisch Gestalteten mit dem realen Geschehen, die Art, wie subjektiv-künstlerischer Ausdruckswille mit objektiv Gegebenem eine Einheit bildet, gerade die Möglichkeit geben, leitende Absichten zu erkennen. Und wird auch zuerst die Art, wie der durch die Gestaltung hindurchgegangene Stoff nun als neuer Organismus weiterlebt, werden Aenderungen, Ausschaltungen, Zusätze zunächst nur Zeugnisse des einzelnen Dramatikers sein, so wird doch die jeweilige Problemstellung immer auf den Geist des Ideenkreises hinweisen, zu dem er sich bekennt und der der Ausfluß einer bestimmten Geisteshaltung der Zeit ist.

Hierin liegt der Grund, der in Bezug auf das historische Drama die untere Grenze unserer Untersuchung in die neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts legt und die obere an das Ende des Weltkriegs. Denn wenn auch bei oberflächlicher Betrachtung der Naturalismus mit seinen sozialistischen Tendenzen mancher Nachkriegserscheinung verwandter zu sein scheint als oft nationalhistorische Dichtungen, die während des Krieges entstanden, so wird sich zeigen, daß auch auf unserem Gebiet, wie auf so vielen anderen, der Weltkrieg eine Scheidung der Generationen bedingt, die stärker ist als alles andere.

Es ist z. B. nicht so, daß Hauptmann in seinen Florian Geyer nun sozialistisch-politische Tendenzen hineinbringt und Historie ganz umbiegt, um sie einer Weltanschauung gefügig zu machen, wie das so oft in den historischen Dramen der Nachkriegszeit geschieht. Hauptmann bleibt national. Trotzdem setzt in den 90er Jahren das historische Drama sich ganz scharf ab von der althergebrachten Form, von allem Schillerepigonentum, das eine Zeitlang so gang und gäbe war, so daß es berechtigt ist, diese Abwehr des Vergangenen, die sich nicht in negativer Kritik erschöpft, sondern tatsächlich ein Neues beginnt, als Grenze zu setzen. Die Linie, die von hier ausgeht, wird dann am Ende des Weltkriegs ganz radikal abgebrochen. Dem Expressionismus ist ein historisches Drama wesensfremd und eigentlich unmöglich — und als es nach einigen Jahren wieder auflebt, da hat es eine völlig veränderte innere und äußere Form.

Dieser ganz bestimmte Zeitraum also soll eine ganz bestimmte Gruppe dichterischer Werke zusammenfassen. Und es soll uns nicht darauf ankommen, die einzelnen Dichter in ihrer Entwicklung zu verfolgen, zu untersuchen, wo und wie ein begonnenes Werk endet, sondern darauf, die Tendenzen dieses Zeitraums in ihrer eigentümlichen Beschaffenheit im Kunstwerk ausgedrückt zu finden, und es wird daher in der Untersuchung das ausgereifte Werk des Alters neben dem Erstlingswerk des jungen Menschen stehen, das vielleicht in seiner Bedeutsamkeit auf die Zukunft verweist, ohne daß diese Vollendung in der Zukunft in unsere Untersuchung miteingeschlossen würde. Wir haben auch einzig und allein danach zu fragen, wie das Tun dieser Dichter als H i s t o r i e n dichter beschaffen ist, ohne Rücksicht auf etwa sonst Geleistetes. Das Ergreifen einer schon irgendwie geformten Wirklichkeit ist das, was sie alle eint. Was sie trennt, ist das, warum und wie sie diese Wirklichkeit ergreifen und gestalten. Da mag ausschlaggebend sein ein Bildungsidealismus oder ein Stoffrealismus, da mag ein Vergangenes als ewig geltendes Sinnbild kraftvoll zu neuem Leben erweckt werden, da mag es in die Gegenwart hineingerissen werden, weil es plötzlich eine ganz besondere Aktualität gewinnt. Es mag getragen sein von einer allgemeinen Zeitströmung, der eines größeren Kreises, oder es mag sich gerade dagegenstemmen. Zwischen Wollen und Können freilich steht oft eine Kluft gerade in diesem Zeitraum, aber sofern das Wollen auch nur irgendwie erkennbar ist, wird gerade diese Diskrepanz Hinweise geben und aufschlußreich sein.

Sicher ist, daß der Dichter den Versuch einer Ausdeutung geschichtlichen Geschehens und geschichtlicher Persönlichkeiten macht und dabei bewußt oder unbewußt sie mit den politischen, sozialen und psychologischen Ideen seiner Zeit erfüllt.

Wie sieht nun diese Zeit aus?

1873. „Aus uns haben wir Modernen gar nichts; nur dadurch, daß wir uns mit fremden Zeiten, Sitten, Künsten, Philosophien, Religionen, Erkenntnissen anfüllen und überfüllen, werden wir zu etwas Beachtenswertem, nämlich zu wandelnden Encyklopädien."

„Das Volk, dem man eine Kultur zuspricht, soll nur in aller Wirklichkeit etwas lebendig Eines sein und nicht so elend wie wir in Inneres und Aeußeres, in Inhalt und Form auseinanderfallen." [1])

1890. „Was den heutigen deutschen Künstlern und den heutigen deutschen Gebildeten mit am meisten fehlt: der tiefe innere Ernst der Gesinnung und des Lebens, das Absehen von allen Aeußerlichkeiten: von Markt Mode Gesellschaft Bildungstrivialität und Charakterromantik . . . . ."
„Weniger Brille und Mikroskop, mehr Auge und Herz braucht der heutige Deutsche, als er bis jetzt besitzt." [2])

1892. „ . . . . . der intellektuelle und moralische Jammer unserer Zeit, die Haltungslosigkeit des Gesamtbewußtseins . . . . . " [3])

1899. „Wir befinden uns heute in der Kalamität, keine bestimmte allgemein giltige Weltanschauung, keine entsprechende Philosophie und auch keine entsprechende Aesthetik zu haben." [4])

Je weiter das Jahrhundert sich seinem Ende zuneigt, desto lauter werden die Klagen über den Ungeist und die Unkultur der Zeit. Die geistige Entwicklung des Jahrhunderts ist allmählich an einem Punkt angekommen, an dem sie leerläuft. Die Ideale, die um die Wende des 18. Jahrhunderts Lebendiges, Ehrliches, Kraftvolles in sich tragen, sind dem Inhalt nach tot und führen ein blasses, schemenhaftes Formdasein. Bildung wird erlernbares Wissen, Wissenschaft Spezialistentum, Kunst meist Nachahmung eigendeutscher oder fremder Vorbilder nicht in der Gesinnung, sondern in einer äußeren Form, die mit eigenem Inhalt zu füllen nicht gelingt. Die staatspolitische Größe Deutschlands gibt ein allzu großes Gefühl der Sicherheit, so als ob mit ihr zugleich kampflos innere Größe und wahre Kultur gewähr-

---

[1]) Nietzsche in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen": „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben."

[2]) Julius Langbehn: „Rembrandt als Erzieher" Leipzig 1890

[3]) Brief Yorcks an Dilthey aus: „Briefwechsel zwischen W. D. und dem Grafen P. Yorck von Wartenberg 1877—97." Halle 1923.

[4]) M. Lorenz in den Preuß. Jahrbüchern Band 99, Jahrgang 1899.

leistet sei. Und diese Selbstzufriedenheit scheint es nicht nötig zu haben, sich um irgend etwas zu bemühen, weil sie sich wohl fühlt in dem, was sie an Positivem zu besitzen glaubt.

Selbstverständlich ist in dieser Zeit des politischen Aufschwungs das Interesse an der Gechichte äußerst rege. In der Art der Geschichtsbetrachtung trennen sich hauptsächlich zwei Richtungen: eine mechanistische und eine idealistische. In der Mitte der 90er Jahre findet ungeheuer interessierte Aufnahme in Deutschland das Buch des Engländers Benjamin Kidd: „Soziale Evolution" (1895 als Uebersetzung in Deutschland erschienen).[5]) Bezeichnend ist, daß der Zoologe Weismann (Freiburg i. B.) das Vorwort zu diesem Buch schrieb. Kidd will Grundlegung der Geisteswissenschaften mit Hilfe der Biologie. Von den Gesetzen in der Geschichte könne am besten der Biologe etwas aussagen, weil er einen ständigen Fortschritt in der Geschichte im Sinne einer naturwissenschaftlichen Entwicklung finde als Kampf und Wettbewerb. Diese Auslese der Besten garantiert eine ständige Weiterentwicklung. Die geschichtlichen Erscheinungen unterstehen also einer Gesetzmäßigkeit, und Geschichtsforschung und Geschichtsphilosophie haben sich mit dem Studium ihres Mechanismus zu beschäftigen. Ebenso kausalgesetzlich begründet ist die Geschichtsauffassung, die dem Marxismus entspringt. Ziel ist hier der Zustand der Gesellschaft, in dem die Massen unter den möglichst besten Bedingungen des Lebens stehen. Seine Geschichtsauffassung stützt sich auf wirtschaftstheoretische Spekulationen und wird der Ausdruck eines in erster Linie auf materielle Ziele gerichteten Geschehens. Sie ist ökonomisch und kollektivistisch; dem Individuum als solchem wird jede geschichtliche Bedeutung abgesprochen. Der marxistischen Fortschrittsgläubigkeit steht gegenüber Rankes „Jede Periode ist unmittelbar zu Gott". Wohl ist Bewegung in der Geschichte, aber sie ist nicht fortschreitende Entwicklung zu einem Ziel, sondern jede Zeit hat ihren Eigenwert und ihre Sonderverpflichtung gegenüber einer Macht, die über der Geschichte steht und in sich deren letzten Sinn beschlossen trägt. „Der Geschichtsstoff aber ist Ranke eine Fluktuation von gestaltannehmenden Kräften. Seine historischen Personen sind im eigentlichen Sinne personae, Träger historischer Rollen. Der Dichter bleibt verborgen, nicht eigene Subjekte oder ein Subjekt hat nach ihm die Geschichte, sondern subjektivierte Potenzen." [6])

Das 19. Jahrhundert hatte Ungeheures in der Anhäufung historischen Stoffes geleistet. So wurde Geschichtsforschung oft zu einer bloßen Sammlung und Sichtung des Materials, die wohl Zahlen und Tatsachen, die bis dahin galten, berichtigte, aber mit der Aufstellung

---

[5]) s. d. Besprechung durch Alexander Cartellieri: „Evolution und Geschichte." Preußische Jahrbücher Band 87, Jahrgang 1897.

[6]) Brief Yorcks an Dilthey vom 6. Juli 1886.

dieser neuen Tatsachen sich begnügte, ohne an eine Wertung historischen Geschehens zu denken. (Gerade das Problem der Wertung gewinnt im historischen Drama besondere Bedeutung.) Wir werden im Lauf der Untersuchung sehen, wie bei den einzelnen Dichtern eine Abhängigkeit von den verschiedensten Arten, Geschichte zu betrachten, sichtbar wird, wie diese Ideen aber auch in der mannigfachsten Weise verändert, abgeschwächt oder verstärkt werden, wie scheinbar entgegengesetzte sich verschlingen, so daß es schwierig und oft unmöglich sein wird, eine einheitliche Linie zu erblicken.

Wir sagten, daß zum Ende des Jahrhunderts immer mehr ins allgemeine Bewußtsein dringt der Mangel an schöpferischer Innerlichkeit im gesamten deutschen Geistesleben. Aber das Bewußtsein der Schwäche ist noch nicht neue Stärke: Es fordert nur auf und hilft zur Selbstbesinnung, und diese Selbstbesinnung führt weiter zu Versuchen, einen neuen Weg zu finden. Diese Versuche nun gehen von den verschiedensten Lagern aus und sind mannigfacher Art, bleiben häufig Irr- und Abwege, hören plötzlich auf, ohne zu sichtbarem Ziel zu führen. Und so darf es nicht erstaunen, daß man in der Zeit von der Jahrhundertwende an keine einheitlich auf ein Ziel hinführende Linie erblickt, sondern eine Fülle von Einzelbestrebungen, die sich vielfach entgegengesetzt sind und einig nur in dem Einen: dem Willen, vom Materialismus und von der Verwissenschaftlichung des Daseins, von oberflächlicher Empfindelei und falschem Pathos, von der Verbürgerlichung und Verkleinerung alles Freien, Innerlichen, von der Angst vor der Wirklichkeit frei zu kommen. Nun fordern die verschiedensten Seiten des bisherigen Daseins den Kampf heraus, und Richtung und Art dieses Kampfes werden danach verschieden sein. Wenn auch ein großes, alles überleuchtendes Ziel fehlt, wenn es auch einer großen Zahl nicht gelingt, sich vom Alten frei zu machen, so wird es doch möglich sein, in dieser Zeit der Vorbereitung manches zu entdecken, das eben als Vorstufe wichtig und als Hinführen zu Höherem nach irgend einer Richtung hin gewertet werden muß.

Auf dem Gebiet des historischen Dramas ist Wildenbruch der Vertreter einer Richtung, die in Geist, Gestalt und Stil die neue Generation besonders zum Widerspruch reizt. Die Größe des einigen neuen Deutschland entflammte seine gewiß ehrliche nationale Begeisterung zu einer ganzen Reihe von Hohenzollerndramen. Aber er sieht die historischen Personen in einer so unkomplizierten Einfachheit (ohne sie etwa zu Typen prägen zu wollen), er führt die Ergebnisse so wenig auf die im Innern wirkenden Kräfte, die ihnen vorangegangen sind, zurück und steigert sich so oft in ein allzu theaterwirksames Pathos hinein, daß den jungen Naturalisten (die ihn gewiß ungerecht beurteilen), seine Dichtungen als unwahr und von falschem bürgerlichen Idealismus getragen erscheinen. Allerdings

können sie sich selbst von einer gewissen Bürgerlichkeit, die aber jetzt mehr sozialistischer Natur ist, nicht frei machen. Das sozialistische Element geht zusammen mit einem anderen: Exakt zu sein ist der Ehrgeiz der wissenschaftlich eingestellten Zeit, d. h. frei von Subjektivem, Persönlichem das Ding so nehmen, wie es ist. Es zu erkennen, dazu gehört genaues mikroskopisches Studium. Nun gewinnt gerade im historischen Drama die Genauigkeit im Treffen der Dinge, so wie sie wirklich waren, besondere Problematik und besonderes Interesse. Aber diese objektive und wissenschaftliche Einstellung geht am historischen Drama größtenteils vorbei, weil sie glaubt, am Vergangenen, Historischen nicht das Mikroskop zur Beobachtung anwenden zu können. Mit gewisser Berechtigung, wie wir an Hauptmanns „Florian Geyer" sehen werden. Entscheidend ist hier das „wir wissen nicht genau, wie es damals w i r k l i c h gewesen ist". Aber kann man den Anspruch erheben, die Dinge der Gegenwart so zu sehen, wie sie w i r k l i c h sind? Kaum — selbst der konsequente Naturalismus schränkt seine Forderungen ein, weil er das weiß. Die Kunst hat zwar „die Tendenz, die Natur zu sein", aber „die Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament". In dem Augenblick, wo das gesagt werden kann, ist von konsequentem Naturalismus nicht mehr die Rede. Eben dieses: „Gesehen durch ein Temperament" hebt das sogenannte objektive Treffideal auf. Denn nun sieht jeder das Stück Natur, das er wiedergeben will, eben mit seinen Augen. Freilich glaubt man bei der Historie es überhaupt nicht genau sehen zu können. Der reale Zug der Zeit, das Streben nach Natürlichkeit und Wahrheit bevorzugt also Stoffe aus dem täglichen Leben. Dazu kommt, daß die sozialen Probleme der Gegenwart so wichtig erscheinen, daß vergangene Zeiten daneben an Interesse verlieren, und wenn sie interessieren, so eben unter sozialen, nicht nationalen oder anderen Gesischtspunkten.[7])

Was in den 90er Jahren daneben als Vertreter der nationalen historischen Richtung, abgesehen von Wildenbruch, gilt, ist mehr von geschäftstüchtigem und streberhaftem Patriotismus als echter Gesinnung, und D i c h t e r gibt es darunter nicht. Bezeichnend ist, daß, als 1893 Barnay im Berliner Theater ein Hohenzollerndrama Ernst Wicherts „Aus eigenem Recht" bringt, von dem der Kaiser sehr begeistert ist, plötzlich alle Bühnen Berlins sich veranlaßt sehen, historische Stücke zu spielen. Das Theaterpublikum hat also nicht das innere Bedürfnis nach historischen Dramen (nur Einzelne werfen

[7]) Vgl. die Rede des Engländers W. G. H. Lecky über den „Politischen Wert der Geschichte" in der Uebersetzung von I. Immelmann. „Wird doch gegenwärtig der Versuch gemacht, den Geschichtsunterricht auf preußischen Schulen direkter als es bisher für gut und möglich galt, eine politisch-sociale Richtung zu geben." Preuß. Jahrb. Bd. 74, Jahrg. 1893.

dem Naturalismus seine stoffliche Beschränktheit gerade auf diesem Gebiet vor); diejenigen, die vielleicht fähig gewesen wären, welche zu schaffen, gehen in den Bahnen einer Richtung, die ihnen dieses Gebiet untersagt, und die, die es versuchen, sind unfähig dazu.[8])

Wenn um 1900 der Ruf nach einer nationalen Kunst wieder laut wird, so bereitet er damit dem historischen Drama günstigeren Boden. Aber trotzdem merkt man bei den meisten Produktionen nur allzu sehr, wie wenig sie einem inneren Muß entsprangen, wie wenig es hier darauf ankam, eine notwendige Beziehung zu ewig Großem und Lebendigem aufzuzeigen oder eine tiefe Verwurzelung der Gegenwart in der Vergangenheit.

Und daß die verschiedensten Kritiker und Literarhistoriker prophezeien, daß das historische Drama wieder modern wäre, daß man überhaupt von einer Mode des historischen Dramas reden kann, schließt eine ziemlich vernichtende Kritik in sich. Noch immer scheint die Begeisterung so oft traditionell, das Ideal ererbt, von außen gekommen, nicht geistig gewachsen.

Einen weit stärkeren Gegenschlag gegen den Naturalismus führt einer, der zuerst zu seinen extremsten Anhängern gehört hatte: Paul Ernst. Freilich nicht nationale, sondern ethische Gründe bewegen ihn, wenn er will, daß der Dramatiker nicht irgendwelche Ausschnitte aus dem Leben geben soll, sondern Schicksale hervorragender Menschen. Allerdings erkennt er auch befruchtende Werte im Naturalismus als Vorstufe zu einer höheren Kunst, denn Wahrheit und Einfachheit der Natur seien immer die letzten Grundlagen einer bedeutenden Kunst gewesen. Hatte Boelsche 1887 in seinen „Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" behauptet, daß die Menschen, die der Dichter vor sich habe, wie die Chemikalien in das Gebiet der Naturwissenschaften fielen, so verwirft Ernst den daraus folgenden sittlichen Relativismus und fordert drei Dinge, um die es sich nur im Drama handeln kann: Wille, Freiheit, Sittlichkeit. Sie findet er nicht im alltäglichen Menschen, sondern im großen Menschen der Sage oder Geschichte. Hier hat die Historie schon selbst eine Auswahl getroffen, sie überliefert das Kleine und Mittelmäßige nicht. Sie birgt nicht die Gefahr in sich, in Milieuschilderungen stecken zu bleiben.

Die Abhängigkeit vom Milieu wurde fort- und umgebildet von einem Kreis, dessen direkte Auswirkung auf das Gebiet des historischen Dramas gering ist, der aber indirekt zu einem nationalen

---

[8]) „Und jenen Strebsamen, die einer allerhöchsten Richtung folgend vaterländische Geschichte zwischen die Kulissen setzen möchten, wird nichts anderes übrig bleiben, als ihr Kunstkönnen auf die Höhe ihres Patriotismus zu bringen." Paul Schlenther „Aus den Berliner Theatern" Preuß. Jahrb. Bd. 81, Jahrg. 1895.

historischen Drama beigetragen hat: Vom Kreis der Heimatkunst. Schon Langbehn hatte das Blutverhaftete des deutschen Menschen betont. Das Milieu erweitert sich jetzt zur Familie, zur Sippe, zur Landschaft, Heimat, Nation. Und wie man die lebendigen Kräfte des Bodens spürt, so auch die Verwurzelung in der Tradition, im Alten, im Festgewachsenen. Der Schritt zum Historischen ist dann nicht mehr weit.

Aber immer bleibt das Gefühl wach, daß wirkliche Gestalter historischer Stoffe fehlen, trotzdem die Produktion nicht direkt versiegt. Von 1895 an bis 1914 erscheinen regelmäßig durchschnittlich jährlich zwei Dramen, das eine oder andere Jahr hebt sich haraus durch vier oder fünf. Dann erschüttert der Weltkrieg die Ruhe des bürgerlichen Daseins und zwingt zu neuer und starker Besinnung auf das Deutschtum; als es gilt, historisch Gewordenes selbst verteidigen zu müssen, da wird dies Historischgewordene mit einem Mal als lebendig und gegenwärtig empfunden und drängt zur Gestaltung. Und jetzt kann das historische Drama auch auf Publikumsinteresse rechnen. Vor dem Kriege gelangte das Meiste überhaupt gar nicht erst zur Aufführung. Gespielt werden nach anfänglicher Ablehnung am meisten der „Florian Geyer", dann in weitem Abstand Karl Hauptmanns Napoleondrama, Erlers „Zar Peter", Ernsts „Canossa", Pfordtens „Friedrich der Große", Gumppenbergs „Heinrich I.", Lublinskis „Peter von Rußland". Ob überhaupt und in welchem Grade die nicht aufgeführten Dramen gelesen werden, entzieht sich unserer Kenntnis.

Vergebens bemühen sich wenige theoretische Ueberlegungen, auf der einen Seite das historische Drama auf eine neue Grundlage zu stellen, um ihm dadurch mehr Lebenskraft zu geben, auf der anderen das Publikum zum Interesse zu zwingen. Die einzigen grundlegenden theoretischen Ueberlegungen macht hier Otto v. d. Pfordten in seinem 1901 erschienenen Buch „Wesen und Werden des historischen Dramas". Ihm scheint gerade seine eigene Zeit wohlgeeignet, ein historisches Drama neu zu beleben, weil er glaubt, daß „nur Zeiten staatlichen und volklichen Behagens" es lieben zurückzuschauen. In Werdezeiten dränge alles auf neue Ziele. In Wirklichkeit ist solch Behagen dem historischen Drama äußerst abträglich. Zeiten des Werdens greifen gerade gern zum historischen Drama, weil es hier ja nicht darauf ankommen muß, die eigene Zeit außer Acht zu lassen und ohne Bezug auf sie zum historischen Ereignis zurückzugehen, sondern weil das Vergangene in das Neue hineingestellt werden und mit ihm zu untrennbarer Einheit verschmelzen muß. Pfordtens Definition: „Das historische Drama ist eine freie Phantasie über ein von der Wissenschaft gegebenes Thema mit dramatischen Variationen bzw. Gruppierungen zu einem Ganzen" (S. 100) besagt alles und gar nichts. Typisch ist auch die Forderung, daß der Dichter, wenn er große historische Gestalten auf die Bühne

bringe, die beim Volk beliebt seien, wie z. B. Friedrich den Großen oder Luther, er sie verherrlichen müsse, denn das Volk wolle an ihnen nichts Kleines, Allzumenschliches sehen. Man sieht deutlich, wie sehr er in bürgerlichen und Wildenbruchschen Bahnen wandelt, daß die Forderungen des Naturalismus spurlos an ihm vorübergegangen sind.

Otto Erler in einer Abhandlung über den Struenseestoff stellt dagegen energische Forderungen an das historische Drama: Seine Aufgabe bestehe darin: „dem Volke durch die Darstellung seines Charakters, wie er im innersten Verhältnis zu den elementaren Problemen des Lebens sich offenbart, behauptet und durch das Opfer des Lebens sich bewährt, zu einem klaren und fruchtbaren Bewußtsein seiner Kraft zu verhelfen". Diese Aufgabe begann es erst im Krieg zu erfüllen.

Auch Hans Frank richtet sich gegen die von Pfordten geforderte historische Kunst, die den Hauptton auf das Beiwort legt. „Die Historie soll der Kunst willig und weitherzig dienen; der Kunst sind durch die Rückverlegung Möglichkeiten der Reinheit, der Kraft und der Sinnbildlichkeit gegeben, welche gegenwärtige, noch tausendfältig im Parteiischen und Zufälligen verflochtene Stoffe nicht gewähren."

Aber die ersten 15 Jahre des neuen Iahrhunderts waren allzu behaglich, um solche Forderungen kraftvoll umsetzen zu können.

3.

Stoffwahl

Selbstverständlich können die verschiedensten Gesichtspunkte beim Dichter maßgebend sein, gerade ein bestimmtes Thema der Geschichte zu gestalten. Er kann etwa ausgehen von einer Idee, die ihm einprägsamer und einleuchtender, als sie es in einem Stoff der Gegenwart jemals könnte, in einem geschichtlichen Ereignis greifbare Gestalt annahm — es ist aber ebenso gut möglich, daß erst aus dem Studium einer Epoche Konflikte sich lösen, die zur dramatischen Bearbeitung drängen. Es zwingt etwa der Reiz einer einzelnen, die Zeit überlebenden Gestalt, oder ein bestimmtes historisches Ereignis, eine ganze Epoche, die deutlich Parallelen zu eigenem Zeiterleben sichtbar machen.

Im Folgenden soll nun der Versuch gemacht werden, aus einem Ueberblick über die Themen, die sich die Verfasser der historischen Dramen wählten, Rückschlüsse zu ziehen auf die Gründe, die dabei maßgebend gewesen sein mögen. Es soll dabei nicht etwa alles, was überhaupt in dem Zeitraum von 1895 bis zum Ende des Welt-

kriegs produziert wurde, aufgezählt werden — uns interessiert hier nur, ob es möglich ist, aus der Wahl der Stoffe erkennen zu können, was aus irgend einem Grunde dem Einzelnen oder der Zeit wichtig erscheint, welche Stoffe der Historiker überhaupt für dramatisch geeignet hält. Freilich ist hier Vorsicht geboten, denn oft wird sich aus dem Wissen um den Stoff allein nicht ohne Weiteres erkennen lassen, ob er etwa Vorbild sein soll oder nur Abbild eines Vergangenen, ob er Symbol der eigenen Zeit sein, oder ob er vielleicht warnend abschrecken soll. Hier kann es auch nicht darauf ankommen, bereits zu werten; es ist gleichgültig, ob vielleicht dieser oder jener nicht aus inneren Gründen einen Stoff wählte, sondern aus Konjunkturrücksichten, weil er sah, daß andere damit Erfolg hatten. Denn selbst in diesem Fall würde ein Interesse für diesen Stoff beim Publikum vorausgesetzt, und Rückschlüsse wären also erlaubt.

Wenn man nun die Themen der Dramen überblickt, so läßt sich feststellen, daß die bestimmenden Ereignisse oder Personen größtenteils der deutschen Geschichte entnommen sind, oder aber, wie bei den Napoleondramen, im engsten Zusammenhang mit deutschem Schicksal stehen. Hier haben die Stimmen, die am Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder den Vorwurf des Historismus, der Altertümelei erhoben, bewirkt, daß man Geschichte aus deutschem Lebensgefühl heraus sah. Und die Lehren, die man aus dem Naturalismus gezogen hatte, hinderten doch selbst kleinere Geister daran, in das alte Schillerepigonentum zurückzufallen. Allerdings muß man darum nicht zu große Erwartungen hegen, als ob von einer wirklich aus starkem Geist geborenen nationalhistorischen Dichtung die Rede sein könne. Wie oft bleibt es beim kümmerlichen Ansatz, wie oft beim Wollen, dem kein Können entspricht!

Damit mag es auch zusammenhängen, daß recht wenige Dramen mit der Antike sich abgeben, wie etwa Pulvers „Alexander der Große". Am weitesten in deutsche Vergangenheit greift zurück Bartels „Herzog Widukind". Wir nennen zusammen damit Königs „Albrecht der Bär". Beide setzten es sich zur Aufgabe, den Kampf zwischen Germanentum und Christentum dramatisch darzustellen. Bartels macht dabei den Versuch, Germanentum und christliche Religion zu vereinigen, indem er nach dem Vorbild des Heliand der letzteren durchaus germanische Züge gibt, während bei König das Heidentum von vornherein als das Minderwertige, Primitive gilt, das gerechterweise vom höher stehenden Christentum besiegt und aufgesaugt wird.

Wenn eine ganze Reihe von Dramen die Kaiser des deutschen Mittelalters zu ihren Helden machen, so beweist das, daß noch immer stark empfunden wird eine Verwandtschaft des Reiches von 1870 mit dem mittelalterlichen Reich. Flex schreibt ein deutsches Königsdrama „Lothar", Gumppenberg „König Heinrich I." und „König

Konrad I.", Ernst seine Tragödie „Canossa", Eckardt die deutsche Historie „Heinrich VI.", Lublinski „Kaiser und Kanzler", das Ende des Hohenstaufen Friedrich II.

Flex bringt Lothars Kampf um das Reich Karls des Großen, das, kaum vor ein paar Jahrzehnten begründet, hier schon durch Bruderzwist zerstört wird, unfähig, als einiges Reich weiterzuleben. Gumppenberg wollte ursprünglich „das Jahrhundert der sächsischen Kaiser in einer Reihe von Bühnendichtungen vorführen". Wenn Ernst seine Tragödie „Canossa" nennt, so zeigt er im Gegensatz zu den anderen, die den Namen eines Herrschers als Titel wählten, daß es ihm nicht so sehr auf die Persönlichkeit des deutschen Kaisers ankommt, als auf den Konflikt, dem Heinrich und Gregor in Canossa unterworfen sind. Ueber Eckarts „Heinrich VI." sagt Alfred Rosenberg[1]): „Abseits von üblichen romantischen Liebes- und Intrigenszenen will Eckart im jungen Hohenstaufen seinen Glauben an die göttliche Berufung des deutschen Kaisers verkörpert sehen, der nicht nur die Weltherrschaft beansprucht, sondern ihrer durch Schutz der höchsten Werte auch würdig sein möchte." Das Ende seines Sohnes Friedrich II. gestaltet Lublinski, und den Konflikt mit seinem Kanzler Peter von Vinea, der, um Sizilien zu retten, anscheinend zum Verräter wird.

Einzigartig steht Flex' Kanzlertragödie „Klaus von Bismarck" da. Sie ist dem Andenken des Reichskanzlers gewidmet und erweckt das Problem Klaus von Bismarcks, der Kanzler Ludwigs von Wittelsbach, des Markgrafen von Brandenburg war, zu neuem Leben und erinnert gleichzeitig daran, daß aus Brandenburg Preußen hervorging, wie aus Preußen das neue deutsche Reich.

Man könnte versucht sein zu glauben, daß die Dramen, die sich das Schicksal Struensees, des deutschen Arztes, der als Kanzler Christians das dänische Reich lenkte, angelegen sein lassen, ebenfalls in Gedanken an den Eisernen Kanzler geschaffen wären. Aber gerade die drei, die für unseren Zeitraum in Frage kommen: Schawallers „Juliane", Hübels „Die Königin", Erlers „Struensee" stellen in den Vordergrund oder zum mindesten in gleiche Linie mit Struensee die beiden Königinnen Karoline Mathilde und Juliane. Denn auch Erlers „Struensee" hieß ursprünglich „Der Engel aus England", womit die Frau Christians, Karoline Mathilde gemeint ist; das Drama wurde nur umgetauft, als man sich weigerte, zu Kriegsanfang es unter diesem Namen zu spielen. Rainer Schlösser stellt fest[2]), daß von 1869 bis 1909 keine poetische Bearbeitung des Struenseestoffes erfolgte: „Der selbstzufriedenen „Es-ist-erreicht"-Stimmung

[1]) „Dietrich Eckart, ein Vermächtnis" München 1928, Seite 39.

[1]) „Struensee in der deutschen Literatur" Alt. Zs. f. Gesch. u. Heimatkunst. Bd. I. T. 1. Altona 1931.

des neuen Kaiserreichs sagen anspielungslos-biedere, — altdeutsche, — römische, — griechische, — ägyptische Themata mehr zu als bürgerlich fragwürdige vom Schlage Struensees."

Die Fülle der Bearbeitungen, die in den 90er Jahren der Florian-Geyer-Stoff, die Geschichte des Bauernkrieges erfährt, ist ganz kennzeichnend und typisch für die Ideenrichtung der Zeit. Es lohnt nicht, diese Dramen (ungefähr zehn sind es) aufzuzählen, da außer Hauptmann sich kaum einer über den Durchschnitt erhebt, die meisten im Dilettantismus stecken bleiben. 1891 war von sozialistischer Seite Zimmermanns Geschichte des Bauernkrieges neu aufgelegt, die von fast allen Autoren als Quelle benutzt wird. Sie war 1849 geschrieben! Die Not der Bauern des 16. Jahrhunderts schien so viele Vergleichsmöglichkeiten mit dem Elend des vierten Standes zu bieten, und ihr Aufstand gegen die Ritter wurde der modernen Arbeiterbewegung gleichgesetzt.

Die nächsten 200 Jahre der deutschen Geschichte finden dann kaum Beachtung, es sei denn, daß sie für einen engeren Kreis bestimmt wären, wie Bernoullis „Ritt nach Fehrbellin" oder Ruselers „Graf Anton Günther".

Aus völlig anderem Geist geboren sind natürlich alle Dramen, die sich der Gestalt Friedrichs des Großen bemächtigen. Die beiden einzigen, die sich mit diesem Stoff von 1899 bis 1914 beschäftigen, sind Pfordten: „Friedrich der Große" und Krüger: „Der Kronprinz", ein deutliches Zeichen dafür, wie wenig die wahrhaft großen Gegenstände der deutschen Geschichte im Bewußtsein der Zeit lebendig sind, wie ausgeprägt und übersteigert ihr individualistisches Streben ist. Menschen, die ihre eigene Persönlichkeit opfern um eines großen Ganzen willen, interessieren einfach nicht, zum mindesten nicht die Allgemeinheit. Das wird mit einem Schlage anders, als der Weltkrieg kommt. 1914 erscheint Burtes „Katte", 1915 Ernsts „Preußengeist", 1916 Wentzels „Friedericus Rex", 1917 Boettichers „Friedrich der Große". (Daß Emil Ludwig und Hermann Eulenberg schnellstens diesen Stoff ergreifen, ist auch ein Zeichen dafür, daß sie glauben, Tantiemen einnehmen und beim Publikum sich damit beliebt machen zu können.) Friedrich interessiert jetzt aber nicht mehr als zeitgebundene Persönlichkeit — jetzt wird er zum Symbol allen Opfergeistes, allen Pflichtgefühls, allen Führertums; er wird der preußische Mensch schlechthin, der wahres Staatsgefühl wiedererwecken soll, der aufruft zum Dienst nicht an einer Masse, wie Florian Geyer, sondern zum Dienst an der Nation. Zugleich interessiert in diesen Dramen der Konflikt der Generationen. Lebhaft beschäftigt er die Zeit; er spielt auch die wichtigste Rolle in Francks „Herzog Heinrichs Heimkehr", Erlers „Zar Peter" und Lublinskis „Peter der Große".

Aehnlichen Gedankengängen wie die um Friedrich den Großen, verdanken die Dramen, die Deutschlands Erhebung gegen Napoleon

zum Gegenstand haben, ihr Dasein. Unruhs „Louis Ferdinand" stellt den Gedanken der Pflicht gegenüber König und Staat ganz in den Vordergrund. Dies Drama erscheint gleichfalls zu Anfang des Krieges. Schönherr und Kranewitter schreiben im Kriege ihr „Volk in Not" und „Andre Hofer", Molo „Friedrich Staps". Auch hier wieder die einzelnen, die sich selbst aufgeben um eines Größeren willen. Vor dem Kriege hatten schon Pfordten „1812" und Prellwitz „Die Tat" (gemeint ist die Konvention von Tauroggen) geschrieben, aber beide müssen wir doch mehr als Einzelerscheinungen, als persönlichn Bekenntnisse werten, nicht als Ausdruck einer Gesamthaltung.

Der große Gegner Deutschlands und der Welt, Napoleon, hat zu allen Zeiten Interesse gefunden. Freilich unter den verschiedensten Gesichtspunkten. War es einmal nur möglich, den Vaterlandsfeind in ihm zu sehen, so interessierte, als man dem historischen Geschehen nicht mehr so unmittelbar gegenüberstand, weiter von ihm abrückte, der Mensch Napoleon mit den Geheimnissen seines Wesens, das bald genial, bald krankhaft, bald charakterlich schlecht erschien. 1906 erscheint Emil Ludwigs „Napoleon", 1906 Hermann Bahrs „Josephine", 1911 der Napoleon Karl Hauptmanns, 1912 „Napoleons Aufstieg" von Hermann Essig. Hier bereitet sich eine Entwicklung vor, die zur eigentlichen Reife erst in den Napoleon-Dramen des Nachkriegs kommt: der Glaube, daß Napoleon scheitern muß, weil er das Heiligtum der Revolution geschändet hat, weil er das Volk, für das er einst kämpfte, verriet, indem er persönlichem Ehrgeiz zuliebe sich zum absoluten Herrscher machte.

Ein völlig anders gearteter Stoff aus der Geschichte Frankreichs diente Georg Kaiser dazu, einem ihm wichtigen Problem Gestalt zu geben: die Geschichte der Bürger von Calais, die sich zum Opfer ihres Lebens bereit erklärten, um das Werk ihrer Mitbürger, den Hafen von Calais, nicht von den Händen des englischen Königs zerstören zu lassen. Kaiser beschließt insofern den Zeitraum unserer Untersuchung, als er wie Hauptmanns „Florian Geyer" den Willen einer Gemeinschaft dramatisch behandelt, nicht wie die meisten anderen die Taten einzelner, die ganz auf sich gestellt sind, oder erst eine Umgebung oder Menge beeinflussen und auf sie reagieren.

Wenn hier in großen Linien untersucht wurde, in welchem Zusammenhang wohl Stoffwahl und Zeitstimmung und — -interessen stehen, so blieb dabei unberücksichtigt, was den einzelnen bewegt haben mochte, gerade diesen und keinen anderen Stoff für sein historisches Drama zu wählen. Das wird häufig auch von uns nicht festzustellen sein, wenn der Dichter sich nicht selbst darüber äußerte oder dieser Anlaß aus dem Drama nicht ganz klar hervorgeht. Bei den anderen wird die Einzeluntersuchung erst deutlich werden lassen, warum es gerade darauf ankam, ein ganz bestimmtes Ereignis der Geschichte zu gestalten.

4.

Die Personen (unter besonderer Berücksichtigung von Held und Gegenspieler)

Es ist selbstverständlich, daß wir im Folgenden nicht alle Dramen in gleicher Weise untersuchen. Eine kritische Sichtung ist bereits erfolgt: Es wird sich nun darum handeln, einzelnes Hervorragendes herauszustellen oder Typisches da, wo es am besten und reinsten sich ausprägt. Drei Gruppen sollen dabei unterschieden werden, in denen das Problem Held und Gegenspieler als Wichtigstes in den Mittelpunkt tritt. Dabei soll zugleich die Frage beantwortet werden, warum die Gewichtsverteilung eine so verschiedene ist. In der ersten Gruppe handelt es sich darum, daß alle Charaktere einem über ihnen Stehenden untergeordnet sind, mag das z. B. das Schicksal sein oder etwa die Idee der Gemeinschaft. Die zweite Gruppe umfaßt dagegen die Dramen, in denen es sich um die Gestaltung individueller Charaktere und individueller Gegensätze handelt. In der letzten Gruppe dann stehen sich Held und Gegenspieler gegenüber als Vertreter überpersönlicher Gegensätze, ohne daß deshalb der Kampf der Personen zugleich ein Kampf von Ideen sein muß.

Wir wollen von den alten Bezeichnungen Held und Gegenspieler nicht abgehen, weil das historische Drama einer alten Tradition entspringt und dieses Gegeneinander zweier Mächte hier besondere Aufmerksamkeit beansprucht. Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß es sich dabei immer um Helden im klassischen Sinn handeln müßte, oder daß beide Bezeichnungen sich jedes Mal auf einzelne Persönlichkeiten bezögen. Wir werden gleich in den zuerst zu untersuchenden Dramen sehen, daß das nicht der Fall sein muß; in denen nämlich, von denen wir sagten, daß sie am Anfang und am Ende unserer Epoche stehen: „Florian Geyer" und „Die Bürger von Calais". Sie sind die bedeutendsten Vertreter der ersten Gruppe.

Wenn oft behauptet wurde, daß der „Florian Geyer" dasselbe sei wie die „Weber", nur um einige Jahrhunderte zurückversetzt, so zeigt sich schon im Titel, daß das Problem hier doch anders liegt. Zwar heißt der Untertitel „Die Tragödie des Bauernkriegs", aber durch diese Zweiteilung wird der Führer schon abgehoben, herausgestellt als einzelner und zugleich als Sinnbild der ganzen Bewegung. Gleich im 1. Akt in der Versammlung der Bauernschaft wird deutlich, wie Florian Geyer am reinsten die Idee dessen verkörpert, worum gekämpft wird. „Sind wir Gutgewinner und Beutelschneider oder freie deutsche Männer und Christenleut', die ihr Vornehmen darauf gerichtet haben, daß Fried', Freiheit, Einigkeit, Sicherheit Handels und Wandels in deutscher Nation anhebe und aufrecht bleibe?" Aber schon hier wird auch klar, daß sich die Reinheit der

Gesinnung wird schwer behaupten müssen, nicht nur gegen das feindliche Lager der Ritter, noch mehr gegen den Zwiespalt im eigenen, gegen die, denen es nicht darauf ankommt, eine Idee Wirklichkeit werden zu lassen, die nur stürzen, nicht hernach aufbauen wollen. Schon im 2. Akt zeigt sich, daß die Sache der Bauern Florian Geyer über den Kopf wächst, daß er die Bewegung nicht in der Hand hat. Er selbst fühlt sich ohnmächtig: Und wenn ich mir flugs zwei Schwerter umhenke und drei Kürisse anleg', so hab ich nit meh Macht itzunder in diesem Spiel und bin ebenso wenig nütz' als ein jung dreijährig Knäblein." Was ihm die edelste und heiligste Sache war, haben die anderen zertreten und verschleudert, um augenblicklicher und selbstsüchtiger Vorteile willen. Nach der Resignation faßt Florian Geyer der heiligste Zorn über die Verräter an der Sache. Trotzdem versucht er noch einmal, sich wieder zum Führer des Würzburger Haufens zu machen. Aber es ist schon zu spät. „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen allenthalben, ist aber alles wiederum verfaulet in Finsternis." Nun kann sich Florian Geyer nicht mehr aufraffen. „Der heimliche Kaiser muß weiter schlafen." Er war sich wohl dessen bewußt, daß er, um zum Ziel zu kommen, nicht nur die geradesten Wege benutzen konnte, aber er hatte doch das Ziel immer vor Augen gehabt und an das, was er wollte, fest geglaubt, während die, die er führen wollte, in Irrwegen stecken blieben und nicht mehr wußten, wo das Ziel lag und was es überhaupt für eins war. Er ist nicht stark genug — und die Ritter überschätzen seine Kraft, wenn sie glauben, daß der Bundschuh wieder in alter Stärke gegen sie aufstehen wird, wenn nicht Geyer beseitigt wird. Ganz sinnlos und ohne Kraft scheint am Ende alles, was er gewollt hat. So steht Florian Geyer für sich allein als dramatischer Held vielen Gegnern gegenüber. Von einem einzigen Gegenspieler kann hier keine Rede sein. Die Ritter sind es mehr äußerlich und sind mehr Anlaß und Ursache seines Untergangs. Die Verräter im eigenen Lager sind es schon eher — aber beide müssen ihren ganzen Lebensbedingungen und Anschauungen nach so handeln, wie sie handeln. Das ist unabwendbar, sie stehen unter einer Macht, die der eigentliche Gegner Florian Geyers ist: das Schicksal, das Geschick, dem gegenüber er, ob er will oder nicht, nicht anders als duldend sich verhalten kann; wer gegen es aufsteht und versucht, es zu besiegen, wird erfahren müssen, daß es stärker ist als er. Aber stärker nicht, weil es in der eigenen Brust Florian Geyers läge und von ihm nur falsch verstanden oder mißachtet wurde, nicht weil es die Notwendigkeit eines sinnvollen organischen Prozesses gewesen wäre, sondern weil es eine rein mechanische Kausalität ist. Niemand kann dafür, daß es so kommt — jeder muß so handeln, wie es ihm nach Geburt, Veranlagung, Erziehung als das Rechte und Billige erscheint. Von vornherein ist Florian Geyer Objekt des Geschehens; die Versuche, sich zu seinem Herrscher zu machen, wirken wie das

Bemühen eines Geschlagenen und schon zum Tode Bestimmten, sich aufzurichten, obwohl er weiß, daß es vergeblich sein wird, daß neues Leben unmöglich ist. So muß Florian Geyer scheitern genau wie die Bauern, weil kein Mensch gegen das Geschick ankämpfen kann. Es kann sich darum nicht um freie sittliche Entscheidung handeln, um aktives Gestalten — Erleiden ist schließlch alles, was man dem Schicksal, diesem gewaltigen Gegenspieler, gegenüber tun kann. Das, was hier im Drama gestaltet ist, ist die Stimme der Zeit oder zum mindesten der Ideenwelt, zu der sich Hauptmann damals bekennt[3]). Held ist Florian Geyer nur insofern, als er von der Kraft der Entwicklung getrieben wird, und sein Wille ist nicht frei, sondern er ist nur die Kraft, die diesen Entwicklungsprozeß fördert — nur so wie jedes organische Wesen seinen Willen zum Leben hat, besitzt ihn auch der Mensch. So ist der Held hier ein schwacher Mensch, der einfach den Umständen nicht gewachsen ist — und zwar deshalb nicht gewachsen, weil er schwach aus Idealismus war, aus einem schwärmerischen Idealismus heraus, der nicht damit rechnet, daß die Masse nicht so denken kann wie er, daß nicht ein Rat vieler retten konnte, sondern nur eine starke Hand, die diktatorisch die Zügel ergriff. Sein Untergang ist also mehr traurig als tragisch: der Schäferhannes, aus persönlich-kleinlicher Rache, d. h. der Zufall eines persönlichen Hasses, tötet ihn und läßt ihn untergehen als Besiegten, auch innerlich Besiegten.

Hans Naumann sagt in der Besprechung des Florian Geyer[4]): „. . . die überall mächtig durchklingende Sehnsucht, ständig und in immer wieder neuer Form in uns wach gehalten und geschürt, das beständige und feine Vibrieren der Schwingen seiner Seele, in uns selbst das gleiche Vibrieren auslösend zusamt der stillen, in ihrer letzten Skepsislosigkeit so eindringlichen Predigt mitleidiger Güte und reiner Menschlichkeit, das sind die vorwärts weisenden Elemente in Hauptmanns Werk, und sie bringen den Dichter in eine Stellung den Jüngsten gegenüber, wie sie etwa Goethe den jungen Romantikern besaß — vorbereitend und doch in eine gewisse Entfernung bannend."

Und hier liegt der Punkt, von dem aus wir die Verbindung ziehen können zu Kaisers „Bürgern von Calais". Aber mag ein gleiches Ethos, ein gleicher Wille aus beiden sprechen — die Mittel, wie für dieses Ethos gekämpft wird, sind verschieden. Freilich entsteht hier

---

[3]) Vgl. damit Max Lorenz in einem Aufsatz „Das Problem des Tragischen", Preuß. Jahrb. Bd. 99, Jahrg. 1900, Seite 130: „Einen merkwürdigen Gebrauch machte Schiller von dem Worte Schicksal. Er zählte es zu den Naturkräften, also untergeordneten Mächten, über die der geistige Mensch zu triumphieren vermag. Wir verbinden mit dem Begriff eine unabwendliche Macht, die stets den letzten Trumpf auszuspielen vermag!"

[4]) „Die deutsche Dichtung der Gegenwart" Seite 38.

ebenfalls aus einer Gemeinschaft heraus der Wille zu etwas Höherem, aber der Einzelne, der in diese Gemeinschaft der Bürger hineingestellt ist wie Florian Geyer in die bäuerliche, ist ganz anders geartet: ging Florian Geyer an der Welt, am Schicksal zugrunde, so macht Eustache de Saint-Pierre sich zum Herrn des Geschicks. Es handelt sich jetzt nicht darum, die Gründe, die ihn zwingen, Kriegsehre hinter das Wohl der Stadt zu stellen, zu werten — hier kommt es darauf an, zu sehen, wie er den inneren Kampf aufnimmt und durchführt. Der Kampf mit den Waffen um Calais würde zwar zum Ruhm Frankreichs und seines Königs gereichen, aber das Werk, das die Bürger erbaut im Kampf gegen das Meer, der Hafen, würde damit zerstört. Den wahren M[illegible]ieht er darin, daß sechs Bürger, wie der König es verlangt, im Kleid der armen Sünder, barhäuptig und unbeschuht, den Strick im Nacken, ihm die Schlüssel der Stadt bringen — sie müssen die Schande ertragen, um des Werkes willen, das die vielen aufgebaut. Und als die Bürger sich dazu bereit erklären und Jean de Vienne sie auffordert, sich zu dem schweren Gang zu melden, tritt Eustache de Saint-Pierre als erster aus der Reihe. Bei den sieben, die sich bereit erklären, kommt es auf jeden einzelnen an, einer ist dem andern gleichwertig, und jeder einzelne ist der Held. Aber nun, da keiner einen Ausweg weiß (denn nur sechs Bürger sind nötig), hebt sich Eustache aus dieser Gemeinschaft heraus. Er will, daß die Tat nicht in Rausch und Fieber der Begeisterung und des Opferwillens geschehen soll, sondern sie soll eine ganz bewußte, kühle und klare Willenstat sein. Darum schiebt er die Entscheidung noch um eine Nacht heraus. Als er am nächsten Morgen in der Dämmerung nicht mit den anderen auf dem Marktplatz erscheint, glaubt das Volk, daß er nachlässig oder feige geworden ist, er, der sie alle zu dieser Tat aufgestachelt. Aber Eustache hat sich selbst getötet, und so haben alle sieben ein reines Opfer gebracht, damit das Werk lebe. „Jetzt seid ihr eins und eng ohne Mal und Marke! Teil mit eurer Schwäche an jedem — stark und mächtig im Schwung der Vereinigung!" Daß nun der englische Offizier kommt und den Beschluß des Königs meldet, daß die Stadt frei sein soll ohne Buße, weil ihm in der Nacht ein Erbe geboren wurde, ist jetzt ganz ohne Belang, die äußere Entscheidung hat nichts mit der inneren zu tun. Der Tod Eustache de Saint-Pierres ist nicht sinnlos und traurig wie der Florian Geyers. Er ist nicht unterlegen, sondern bleibt Sieger, trotzdem sein eigenes Ich ausgelöscht ist. „Der König von England soll, wenn er vor dem Altar betet, vor seinem Ueberwinder knien." Einen eigentlichen Gegenspieler gibt es auch hier nicht; aber hier wird nicht wie im Florian Geyer hilflos gegen ein Schicksal gekämpft, die Gemeinschaft schmiedet ihr eigenes Schicksal und ist Herr darüber.

Wenn hier der Kampf der Gemeinschaft ganz ins Innere jedes einzelnen gelegt ist und dann zum gleichen Entschluß zusammen-

klingt, so ist in Schönherrs „Volk in Not" das Zusammengehen ganz selbstverständlich, unkomplizierter. Hier geht es um die Rettung Tirols vor Napoleon. Ein einziger Wille treibt diese Tiroler Bauern: ihr Land vor den Franzosen zu retten, koste es, was es wolle. Andreas Hofer, der Sandwirt, ist nur einer von ihnen, von den vielen Tapferen. Er hat es nicht erst nötig, sie zu irgend einer Tat aufzustacheln, zu überzeugen. Er spricht nur aus, was alle fühlen und glauben, wenn er von den Franzosen sagt: „Sie müssen wieder obaus. Obaus bein Land, jawoll, bis af n löschtn Roßschwoaf, sag i. Davor ist koa Rueh. Dr Kaiser hat Friedn machn müessn. Aber mir können anderst. I sag dier, Weibets: es gibt koan Fried, bis mer nit wieder sein wie mer gwöhn sein." Wenn wir im zweiten Akt mitten im Gefecht der Tiroler gegen die Franzosen sind, so unterscheidet sich Andreas Hofer auch hier kaum von den andern. Jeder von ihnen tut einfach und selbstverständlich seine Pflicht; nur zum Schluß ergreift er die Fahne, die schon voller Kugellöcher und Blutspritzer der Kämpfenden als heiligstes Symbol Tirols voranleuchtet. So wie er leiden fast alle Uebermenschliches, vielleicht noch mehr als die Männer die Frauen, die allein zurückbleiben, denen Männer, Söhne und Kinder fallen. Noch weniger als in den Bürgern von Calais hebt sich hier der Führer aus den anderen heraus. Und der Gegenspieler? Er greift nicht in die Handlung ein, es ist der Feind, der draußen steht.

In diesen Dramen war der eigentliche Held eine Gemeinschaft oder eine Masse, und wenn sich aus ihr ein Führer löste, so diente er nur dazu, ihre Stimme zu verkörpern; er war Geist von ihrem Geist, stand nicht über ihr, sondern in ihr, unterschied sich vielleicht nur durch größere Einsicht, durch größere Stärke, ohne sich über sie zu erheben, ihr seinen Willen aufzuzwingen, sondern Schicksal oder Gemeinschaft zwingen Held und die anderen Charaktere zu einer Einheit zusammen.

Es ist charakteristisch für die Zeit, daß gegenüber dieser recht kleinen Gruppe in den meisten Dramen ein entgegengesetztes Prinzip verfolgt wird. Hier werden bewußt die einzelnen Gestalten klar voneinander abgehoben; trotz ihrer Verknüpfungen führt jede ein Einzelleben; dazu trieb den Dichter entweder die Freude an der Menschenformung oder das Interesse, eine Entwicklung persönlich zu verstehen, psychologisch zu motivieren. Wenn es sich hier um eine Gemeinschaft handelt, so ist der Führer isoliert, steht nicht in ihr, sondern über ihr, fern von ihr. So führt z. B. in den „Schwarmgeistern" von Weitbrecht Hans Kohlhas mehr ein Eigendasein, als daß er wirklich die anderen anführt im Kampf um das Reich Gottes auf Erden, das er mit dem Schwert verwirklichen will. Die Menschen und Mächte, gegen die er kämpft, sind ganz verschieden; von e i n e m Gegenspieler kann nicht die Rede sein. Aehnlich ist es bei Kranewitters „Andre Hofer", in Friedrich Bartels „Widukind". Widukind

hat sich nicht länger gegen die Uebermacht der Franken und Karls des Großen gewehrt: er ist Christ geworden aus Trotz gegen seine Götter, die es duldeten, daß bei Verden 4500 seiner Volksgenossen geköpft wurden. Aber als die Sachsen ihn von neuem zu ihrem Führer wählen, nimmt er den Kampf gegen den Christenkaiser auf. Und als sein Gegenspieler Karl das erste Mal erscheint, ist der beinah der Schwächere, eigentlich schon Besiegte, denn seine Soldaten haben das Gefühl, daß sie für die erschlagenen Sachsen büßen müssen, daß in Widukind der Teufel selber kämpft. Der Kampf zwischen den beiden Heeren, zwischen den beiden Religionen, wird zum Kampf der beiden Führer. Und wenn Karl Sieger über das Land ist, über den Einzelgegner wird er den Sieg nicht erringen. Der kämpft wie ein Verzweifelter um seine Götter; wenn sein Glaube Lüge war, warum hat der Christengott es zugelassen, daß er ein Leben lang in dieser Lüge blieb, ohne zu ahnen, wo die Wahrheit lag? Darauf weiß Karl keine Antwort; Widukind fordert ihn vergeblich auf, mit ihm gemeinsam gegen die Götter, die sie beide betrogen, zu kämpfen. Und er stirbt, ohne sich unterworfen zu haben. Die Entscheidung, die er getroffen hat, trifft er also für sich selbst; die er einst führte, haben sich losgelöst von ihm, sind in das Lager des Gegners gegangen. Was er wagt, wagt er nur für seine eigene Person.

In Gertrud Prellwitz' „Die Tat" sagt Yorck am Ende des letzten Aktes, als er die Konvention von Tauroggen beschlossen hat: „Ich habe es gewagt auf des preußischen Heeres, des preußischen Volkes todesverachtenden Opfermut." Er fühlt, daß die Stimme seiner Kameraden, seiner Soldaten der Notwendigkeit des Augenblicks entspricht. Und nun steht er in dem schweren Konflikt zwischen der näheren Pflicht des Gehorsams gegen den König und der höheren Pflicht des Gehorsams gegen das Volk, da er eingesehen hat, daß hier der König nicht richtig entschieden hat. Das Drama bringt die psychologischen Kämpfe Yorcks bis zur eigenwilligen Entscheidung. Was schließlich in ihm die endgültige Wendung bewirkt, paßt allerdings wenig zu all dem, was seinen Charakter ausmacht. Was alles helfende Raten der Freunde nicht vermocht hat, vollbringt ein Mädchen. Die Vergleiche, die hier gezogen werden, sind äußerst dürftig im Verhältnis zu der großen Entscheidung, die Yorck zu treffen hat. Wie diesem Mädchen die Mutter Autorität war, so war es für Yorck der König; und die Mutter sagte: „Wenn die großen Augenblicke des Lebens kommen, dann kannst du Menschen nicht mehr gehorchen, dann mußt du deinem Herzen folgen." Und das ehrliche Bereitsein dieses Mädchens zu dem, was sein Herz will, bringt nun auch Yorck dazu, nicht zu gehorchen, sondern das zu tun, was ihm als das Rechte erscheint. Der Gegenspieler, der König, tritt hier wieder gar nicht in Aktion; und es geht nicht darum, eine andere Entscheidung von ihm zu erkämpfen.

Gertrud Prellwitz hat hier ein psychologisches Interesse bewiesen, ohne eine wirkliche Deutung des Yorckschen Charakters geben zu können. Das gelingt in weit stärkerem Maße Walter von Molo in „Friedrich Staps". Hier ist der Held nicht so sehr nach außen Führer, als führend und vorbildlich in Gesinnung und Tat. Friedrich Staps, dieser 17jährige Handlungsgehilfe, macht sich zum Anwalt aller Deutschen, wenn er den Plan faßt, Napoleon zu ermorden. „Dann wird Deutschland ermannen, dann werden Preußen und Oesterreich wieder aufstehen, dann wird das Wort „deutsch" kein Schimpfwort mehr sein." Und „Sollte sich keiner finden, der, wie die Jungfrau von Orleans ihr Frankreich, sein Deutschland errette?" Zugleich ist ihm seine Sendung göttlich; Gott kann nicht wollen, daß um der vermessenen Ruhmsucht eines einzelnen willen Dörfer und Städte verbrennen, Frauen zu Witwen und Kinder zu Waisen werden. Die vielen, die in diesen Gedankengängen hinter ihm stehen, verkörpert der alte Staps, der Pfarrer ist, gegenüber denen, die sich feige Napoleon unterwerfen, für die das Wort Nation ein Unsinn ist, weil in der „Weltmonarchie jeder gut und billig leben kann", weil sie ihre Bürgerruhe haben wollen um jeden Preis. Dieselbe Gesinnung, die der Vater Staps hat, reißt den Jungen zu dem „Wenn ich nicht handle, wird mein Vaterland schlecht . . . ich muß ein Beispiel geben, dazu ist auch der Schwache fähig." Diesem Siebzehnjährigen, der die Welt nicht kennt, tritt tatsächlich Napoleon als Gegenspieler gegenüber. Zuerst will er ihn als ein Kind abtun, dann möchte er in ihm einen Irrsinnigen, schließlich den Abgesandten einer größeren verborgenen Macht sehen. Er versucht sogar, Staps einzusuggerieren, daß er bereuen soll und ihn um Verzeihung bitten, aber all das scheitert an der klaren und dabei inbrünstigen Aufrichtigkeit dieses jungen Menschen. Er bleibt der Sieger, der innerlich Größere, trotzdem Napoleon über sein Leben Macht hat und ihn erschießen läßt. Sein Wollen, das nicht bis zur Tat kam, erschüttert das Selbstvertrauen des Kaisers aufs äußerste, weil er darin die Symptome eines Idealismus erkennt, der ihn zu Fall bringen wird. „Ich halte die Erde in meinen Fäusten, und sie fängt zu glühen an! Sie wehrt sich gegen das Genie! So einer war noch nicht darunter! Das ist Haß, Rückschrittshaß, aus Ueberzeugung; das ist selbstloser, wahnsinniger Haß! Das wird eine gefährliche Sekte!" Um dieses Friedrich Staps willen läßt sich Napoleon vor den Generälen dazu hinreißen, Angst zu zeigen um das Gebäude, an dessen Bau er arbeitet. Und der, den er in der Welt anklagt als „jungen„ unreifen, aufgepeitschten, irrsinnigen Fanatiker", läßt sich durch keine Schliche in der Aufrichtigkeit seines Charakters wankend machen. Welchen Sinn hätte es, was er als innere Mission empfand, nun, da er gefangen, aus der Welt zu lügen? Er ist jetzt nur der Ueberzeugung, daß Gott Napoleon für die Rache eines Größeren aufgespart hat. Er weiß genau, daß er sterben muß, und als Napoleon ihm lockend

Begnadigung und Freiheit in Aussicht stellt, sagt er ohne Besinnen: „Ich würde die nächste Gelegenheit suchen, Majestät, Sie zu töten." So daß zum Schluß der Marschall Berthier sagen kann: „Es sieht ja fast so aus . . . als ob uns dieser kleine deutsche . . . Handelsgehilfe — besiegt hätte?"

Erklärt Walter von Molo psychologisch in Friedrich Staps den schwärmerischen Idealismus der Jugend und läßt ihn früh enden mit der einen Tat, die der Sinn seines Daseins werden sollte, so lebt Klaus von Bismarck bei Walter Flex ein ganzes Leben unter Kämpfen und Ringen nach außen und innen. Er steht zuerst im Machtkampf der Geschlechter von Stendal gegen Pfaffen und Bürgerdünkel. Aber Ludwig von Wittelsbach ruft ihn auf zu größerer Pflicht, ruft ihn auf dazu, seine Kraft nicht zu verzetteln in kleinen Kämpfen um Standesvorrechte, sondern sie hinzugeben für die Mark. Klaus von Bismarck folgt der Stimme Ludwigs; er hört nicht auf die Warnungen seines sterbenden Vaters, sich nicht aus einem freien Angehörigen der Gilde zu einem schloßgesessenen Lehnsmann machen zu lassen. Für den alten Bismarck sind die Kämpfe um die Mark nur Händel — sein Geschlecht soll ein Geschlecht freier und selbständiger Kaufleute bleiben. In diesem ständigen Kampf steht Klaus von Bismarck: Treue fordert der Markgraf für Brandenburg, Treue fordern die Geschlechter. In jähem Aufuhr des Herzens trifft er die Entscheidung, für Ludwig und die Mark zu kämpfen, weil er ein Stück der Mark ist, trotzdem alle ihn ehrlos schimpfen und ihn verlassen. Als Ludwig vergiftet wird, bleibt er auch unter dem schwachen Bruder Otto der Mark treu. Trotzdem er bald im Land den Namen des Rolands von Stendal erwirbt, weil er ein steinernes Herz zu haben scheint, lebt die ganze Glut des Wollens in ihm, die Mark zu retten gegen den Kaiser. „Der Sieg ist Pflicht! Ich brenne wie ein Jüngling vor Begier, mich hinzuopfern!" In diesem Augenblick verkauft Otto von Wittelsbach das Land an den Kaiser um 500 000 Goldgulden. Aber Klaus von Bismarck verrät die Mark nicht, er nimmt nicht das Angebot des Kaisers an, nur für ihn Kanzler der Mark zu sein. Aber er ist eigentlich gebrochen und besiegt, als der Kaiser ihm nun ständig nach dem Leben trachtet. „Ich bin ein Haus, in dem kein Mensch mehr wohnt, und ich verfalle, reißt man mich nicht um." Darum tötet seine Mutter ihn, bevor er den feindlichen Häschern in die Hände fällt.

Hier hat der Held gegen eine Vielfalt von gegnerischen Kräften zu kämpfen: im ersten Teil die Bürger der Stadt Stendal und seine Standesgenossen, im zweiten Otto von Wittelsbach und zuletzt, ohne selbst in die Handlung einzugreifen, der deutsche Kaiser.

Klaus von Bismarck seht unter einer Idee, aber er bleibt Einzelpersönlichkeit und wird als solche psychologisch gedeutet, wie auch „Lothar" in Flex' anderem Drama. Zwar spielt die Familie

hier in ihren verschiedenen Vertretern eine wichtige Rolle, aber nur als „Daseinsbedingung für das Individuum" ist sie gesehen. So muß er sich nicht nur gegen einen behaupten; einmal ist jeder sein Gegner: der Vater, die Stiefmutter, die Brüder, der Priester, der Freund.

Während Lothar durch wenige Vertraute gestützt ist und eine Fülle von Gegnern hat, ist in Unruhs „Louis Ferdinand" das Gewicht anders verteilt. Hier wird ein regelrechter Kampf ausgefochten zwischen zwei Einzelpersonen, zwischen Prinz und König. Louis Ferdinand ist der echte Nachkomme des großen Friedrich. In seiner Entwicklung trennen sich deutlich zwei Teile, die getrennt sind durch die Unterredung mit der Königin Luise. Zuerst ist er ein ganz unbekümmerter Draufgänger. Nichts ist ihm problematisch: Er lebt ganz so, wie es ihm seine Veranlagung, sein Innerstes vorschreibt, ohne viel nachzudenken. Zuerst hat er noch ganz festes Zutrauen zum König. „Ich habe Vertrauen zum König. Es gibt ja keine andere Antwort als Krieg; oder gäbe es eine? Im Bereich der Ehre finde ich sie nicht! Auch im König lebt ein Gefühl, das, einmal verletzt, sich bäumt und Vergeltung will." Doch als ihm das Kommando einer Armee im Scheinmanöver angeboten wird, bricht seine ganze Erbitterung und Empörung los. Ganz aufsässig ist er auch noch im Anfang der großen Unterredung mit der Königin, die dann die Wendung bringt. Als der König immer nur zur Vorsicht mahnt, sind ihm König und Preußen keine Einheit mehr, und noch einmal springt der Wunsch zum Kampf in ihm auf. Aber das ist nur eine Aufwallung, die im Gedanken an die Königin überwunden wird. Am Ende siegt die Pflicht, und er fällt für Preußens Ehre — wenn auch anders, als er es sich zuerst erträumt.

Sein Gegenspieler ist der König. Er ist überzeugt von seiner Würde und Macht als Höchster des Staates. Diese Würde macht er besonders dann geltend, wenn er innerlich unsicher ist; aber sie ist ehrliche Ueberzeugung: „Den König versteht nur ein König. Ich bin der Geschichte Rechenschaft schuldig. Nur im Frieden blüht mein Land." Er leidet unendlich darunter, der Nachkomme des großen Friedrich zu sein, weil er ständig an ihm gemessen wird. Er fühlt wohl den Widerstand seiner Umgebung, aber alles, was er tun kann, ist, zu Gott zu beten, weil Gott Frieden unter seinen Geschöpfen will. Und wenn er von Gnaden Gottes regiert, so ist es seine Pflicht, für diesen Frieden zu sorgen. Eine ganz Zahl von Nebenpersonen stärkt noch die Position Louis Ferdinands, am meisten sein Vertrauter Wiesel, der immer wieder seinen Ehrgeiz anstachelt. Dadurch ist die Verführung, den eigenen Wünschen nachzugeben, durch Unruh bedeutend verstärkt, die Entscheidung erschwert.

In einen ähnlichen Konflikt stellt Burte seinen Katte. Welches ist die höhere Pflicht? Gefolgstreue oder Freundestreue? „Wenn ich

mit dem Kronprinzen fliehe, breche ich dem König den Eid. Wenn ich es dem König anzeige, wie ich sollte, breche ich dem Kronprinzen mein Wort." Vor diese Entscheidung ist er gestellt. Er empfindet die ganze Schwere einer Verpflichtung dem Staate gegenüber, aber auch die Verpflichtung einem wertvollen Menschen gegenüber. Dabei geht der „Riß zwischen Vater und Sohn im Hause Hohenzollern mitten durch sein Herz." Er sieht genau, daß jeder von den beiden den andern verkennt — und er will das scheinbar Unmögliche möglich machen: Diese beiden zueinander zu zwingen, für diese beiden Schicksal sein zu wollen. Als er sich nun einmal entschieden hat, den Kronprinzen nicht direkt von der Flucht abzuhalten, zieht er auch männlich die Konsequenzen daraus, trotzdem er die Möglichkeit hätte, zu fliehen. Wenn er flieht, wird der Zorn des Königs allein auf den Sohn fallen, und der wird nie König von Preußen werden. Deshalb handelt Katte heldisch. Aber der Zusammenbruch ist ein so völliger, daß er selbst nicht mehr erkennen kann, ob seine Motive edel waren oder nicht. Doch dann erkennt er, daß das Opfer seines Lebens nicht sinnlos ist. „Man sagt, in den alten Kirchen und Schlössern seien lebendige Menschen eingemauert worden. Bauopfer hieß man sie. Vielleicht bin ich so ein Bauopfer für den preußischen Staat." Und damit hat er sich durchgerungen und ist glücklich, eine Mission erfüllt zu haben. Im tiefsten Sinn versteht er nun den König: „Es ist besser, daß ich sterbe, als daß die Gerechtigkeit aus der Welt kommt."

Burte sieht hier das Problem ganz von innen her, und die psychologische Deutung von Kattes Verhalten ist ihm außerordentlich gut gelungen. Notwendig ist die Entwicklung seines Charakters, und daß er sich zur Größe durchringt, liegt im Keim von Anfang an in ihm. Sein heroisches Opfer hat nichts von falschem Pathos oder Märtyrertum an sich — in den größten Handlungen bleibt er schlicht wie im täglichen Leben, und die Art, wie er den Kampf durchführt, entspricht durchaus seinen Eigenschaften. Dabei ist er absolut kein Muster an Vollkommenheit, und dieser Kampf ist ein schwerer und notwendiger. Spiel und Gegenspiel liegen hier in Katte selbst; die anderen Personen, hauptsächlich Friedrich, der König und Wilhelmine dienen dazu, entweder das Spiel oder das Gegenspiel zu bestärken.

Wie in den Dramen, deren Held ein in Gesinnung oder Tat vorbildlicher Führer ist, sind auch in denen, deren Held ein Herrscher ist, die Gestalten weit häufiger individualistisch als anders gesehen. Ganz typisch dafür ist Erlers „Struensee". Der Staat, den Struensee lenkt, tritt nur durch wenige Personen in Erscheinung. Struensee ist schon recht losgelöst von ihnen, wenn auch das, was er will und erarbeitet, letzthin zum Besten des Volkes dienen soll. Es ist doch sein persönliches Geschick, um das es geht. Daß dieses Individualschicksal zugleich das des Landes sein wird, kommt im Drama nicht

so stark zur Geltung. Held und Gegenspieler sind hier klar und eindeutig festgelegt. Struensee — und Guldberg, das Subjekt der Königin-Witwe Juliane Marie. Struensee, der zuerst nur Arzt des Königs sein sollte, auf einer Reise, steigt allmählich zum Arzte Dänemarks auf. Seit er im Lande ist, beginnt ein neues Leben am Hofe und im Volk. Mit Erbitterung erkennt Juliane Marie das; sie hoffte bis jetzt, bei der schwachen und unfähigen Regierung ihres Stiefsohnes bald die Möglichkeit zu haben, ihren Sohn Friedrich auf Dänemarks Thron zu bringen. Daher benutzt sie die Entdeckung, daß Struensee und die junge Königin sich lieben, mit Hilfe Guldbergs zum Werkzeug gegen den verhaßten Deutschen. Aber zunächst scheint der Plan, den Guldberg mit allen Feinheiten in Szene setzt, weil er vor Eifersucht brennt, nicht zu gelingen. Die Königin und Struensee haben diese Wahrheit dem König schon selbst gestanden. Der Grund für ihren Untergang ist in ihnen selbst zu suchen — weil sie wahr waren ihrer Umwelt und dem Könige gegenüber. Trotzdem ist Struensee nicht schuldig, wenn er untergeht, denn Tragik entsteht für Erler, „wenn charakternotwendig wahr und gerecht, also sittlich handelnde Menschen, in denen ein Elementares Leben gewann, durch ihr Handeln das Gleichgewicht ihrer Lebenskräfte, von denen allein ihre Lebensmöglichkeit abhängt, unheilbar zerstören[5])." Auch Hauptmanns Florian Geyer war einer Naturnotwendigkeit unterworfen, der des Schicksals, gegen das zu kämpfen nutzlos ist. Hier handelt es sich nicht um eine von außen wirkende Notwendigkeit, sondern um eine charakterlich bedingte. Hier ist es nicht völlig gleichgültig, wie der Mensch sich verhält, sondern das Schicksal ergibt sich daraus, wie der sittliche Mensch handelt. Streuensee ist zuerst durch den König, dann nur durch die junge Königin gestützt, sein Gegenspieler durch eine ganze Partei, deren zahlenmäßige Ueberlegenheit schon sehr früh dem Gegner das Uebergewicht gibt.

Die Versuche Schawallers und Hübels, das Geschehen psychologisch zu deuten, sind bedeutend schwächer, aber sie sind genau so individualistisch. „Bei einem derartig für alle Zeiten kulturell bedeutsamen Stoff ist die Benennung der Tragödie nach einer einzelnen Person nur dann zulässig, wenn das Schicksal und die Lebenskraft dieser einzelnen Person den vollständigen Stoff mit allen seinen Entwicklungen in sich schließt. Darum heißt die Tragödie ‚Juliane'", schreibt Schawaller im Vorwort. Die Gestalt des Gegenspielers wechselt: Während es zuerst Struensee selbst ist, so nachher der herangewachsene Erbe Christians, welcher in seinem Geist erzogen wurde.

Bei Erler und Schawaller ist Struensee ein Charakter, der fest geprägt seinen starken Willen durchzusetzen versucht im Kampf für das, was er als das Beste erkannt hat, ohne Angst vor den Folgen,

[5]) „Die tragischen Stoffe des Struenseestoffes" Leipzig 1916.

die für ihn schädlich sein können; er handelt sittlich. Bei Hübel dagegen wird er hin und her geworfen, er weiß oft selbst nicht, was recht oder unrecht in seinen Handlungen ist. Alle drei sind sich darin gleich, daß sie Struensee einer großen Zahl von Gegnern gegenübertreten lassen, der er nicht gewachsen ist.

Ganz anders ist die Gewichtsverteilung in den beiden charakteristischen Individualdramen Boettichers und Karl Hauptmanns: Hier fehlt der Gegenspieler überhaupt. Boetticher verfolgt die psychologische Entwicklung Friedrichs vom Kronprinzen bis zum alten König. Bei ihm wird der entscheidende Wendepunkt nicht die Besinnung nach dem Fluchtversuch; dadurch gewinnt die Spannung zwischen Vater und Sohn einen anderen Charakter, und dem Vater kommt nur eine episodenhafte Rolle als Gegenspieler zu. Selbst nach dem Erlebnis des Todes von Katte fühlt Friedrich sich innerlich elend — nach allen Seiten versprüht er seine Gaben, sucht so gut und mit soviel Zerstreuungen wie möglich durch das Leben eines zur Untätigkeit verdammten Kronprinzen zu kommen. Was ihn aufrecht hält, ist der Blick in die Zukunft, die ihm allein gehören wird. Der letzte Wandel vom Prinzen zum König vollzieht sich erst am Sterbebett des Vaters. Trotzdem siegt Friedrich Wilhelm nicht über den Sohn, er ist nicht die größere Persönlichkeit. Der Sohn benutzt Art und Erfahrungen des Vaters als notwendige Stufe — aber er wird über sie hinausgehen, weil er den Schwung, das Geniale besitzt, was dem Vater fehlt. Im 2. Teil fehlt ein Gegenspieler völlig. Hier entbehrt das Bild, das uns Boetticher vom König gibt, der Einheitlichkeit. Den verschiedenen Szenen entsprechend, zeigt sich Friedrich von den verschiedensten Seiten, die wohl nebeneinander bestehen k ö n n e n, sich aber nicht zwangsweise zur Einheit zusammenschließen, damit uns die historischen Fakta glaubwürdig und als eines solchen Herrschers würdig erscheinen.

Trotzdem sich Hauptmanns Napoleon ebenfalls ohne die Konzentration durch einen Kampf mit dem Gegenspieler nach allen Seiten ausdehnt, hat er die Einheit in seiner Charakterisierung gewahrt. Von Anfang an hat Napoleon ein sicheres, instinkthaftes Gefühl, daß etwas Großes aus ihm werden wird. Alles muß er ganz und leidenschaftlich erleben; ob es Pläne sind oder Träumereien, stets läßt er sich von dem einen beherrschen, das ihn gerade überkommt. Allem Weichen und Träumerischen ist er noch ganz offen: „Ich habe die ganze einbrechende Nacht über diesem blumenduftenden Frühlingslande gestanden wie ein Stern, der mit Augen herabblickt . . . das Land ist wunderbar!" Zuerst glaubt er, daß Frankreich das Land der wahren Freiheit sei — aber bald erkennt er die Mitglieder des Direktoriums als Schurken. Dies und die Erkenntnis, daß Josephine ihm doch nicht das sein kann, was er zu brauchen glaubte, rauben zwar Illusionen aber nehmen ihm auch einen großenTeil seiner Weichheit, konzentrieren ihn gleichzeitig auf Frank-

reich — und auf sich selbst. Trotzdem in diesem ersten Teil noch die Gelegenheit gegeben wäre, Napoleon als den Bewahrer der französischen Revolution, Barras als ihren Vernichter gegenüberzustellen, verzichtet Hauptmann darauf. Ebenso darauf, uns die Entwicklung vom Konsul zum Kaiser begreiflich zu machen. Bei Beginn des zweiten Teiles ist Napoleon bereits Kaiser, unaufhaltsamer Eroberer bleibt er weiter. „Nun gibt es kein Hindernis mehr in der Welt, daß je die Vollziehung meines Willens verzögern kann." Bei der ersten Abdankung ist die Bahn Napoleons an ihrem eigentlichen Ende — und so endet Hauptmann hier das Drama. Er versucht dieses riesige Schicksal eines Menschen vom Aufgang bis zum Untergang zu verfolgen — aber da er die Personen oder Mächte durchweg fehlen läßt, an denen dieser Charakter Widerstand findet, gegen die er prallt, um sich dann gegen sie zu wappnen, bedingen sich die einzelnen Phasen der Entwicklung nicht, und die notwendige Konzentration fehlt.

Wenn Karl Hauptmann bei diesem Drama wirklich ganz im Banne von Nietzsches Uebermenschenforderung steht, wie Milian Schömann behauptet[6]), so ist er doch davon überzeugt, daß für den Uebermenschen kein Platz in der menschlichen Gesellschaft ist, daß seine Stärke zugleich seine Schwäche ist, daß er notwendig an sich selbst scheitern muß.

Bei den drei letzten Dramen der individualistischen Gruppe handelt es sich um solche, die das Verhältnis von Vater und Sohn gestalten. Aber alle drei sehen das Problem nicht als das der Generationen, nicht überpersönlich, sondern binden es an die einmalige historische Erscheinung: Es sind Hans Franck mit „Herzog Heinrichs Heimkehr" und Erler und Lublinski mit ihren „Zar-Peter"-Dramen. Bei Franck wird der Kampf zwischen Vater und Sohn der Kampf zweier gereifter Männer um den Thron. Nachdem der mecklenburgische Herzog Heinrich verschollen und 26 Jahre nicht zurückgekehrt ist, hat sein Sohn die Regierung ergriffen. Der Vater fordert nun den Thron, als er zurückkehrt. Er ist schwach, aber innerlich der Ueberlegene, vom tiefen Gottvertrauen erfüllt im Bewußtsein seines Rechts. Der Sohn will nicht auf den Thron verzichten; er glaubt, mit seiner Kraft das Schicksal zwingen zu können und schwört auf die Monstranz, die ihm nicht heilig, einen falschen Eid: Der Heimgekehrte sei ein Betrüger, nicht sein Vater. Um den Sohn zurückzugewinnen, wird Heinrich Sieger über sich selbst; er behauptet, gelogen zu haben und nicht der Herzog zu sein. Und in diesem Augenblick wird er auch Sieger über den Sohn. Die Krone, die ihm jetzt freiwillig gegeben wird, ist nun nicht mehr

[6]) „Napoleon in der deutschen Literatur." Stoff- und Motivgesch. der deutschen Lit. Bd. 8. Berlin und Leipzig 1930.

Recht, sondern Pflicht und Aufgabe Indem jeder von beiden sich selbst aufgibt und im andern weiterlebt, ist Einigung und Lösung möglich.

Franck hat offensichtlich trotz aller Bemühung um psychologische Motivierung Neigung zur Vereinfachung in der Schilderung der Charaktere. Aber Vereinfachung bedeutet hier Schwächung. Der Dichter empfindet das selbst: Er hält es für nötig, in den „Bemerkungen für den Schauspieler" die Deutung der Charaktere zu geben, die aus dem Stück nicht hervorgeht.

Ebenso wie bei ihm nehmen bei Erler und Lublinski Charaktere und Form des Kampfes so stark die historischen Besonderheiten an, daß der Dichter nicht über die psychologische Einzeldeutung hinauskommt. Wie in Friedrich Wilhelm von Preußen liegen bei Erler der Zar und der Vater in Peter in ständigem Konflikt, aber er ist nicht so fest in sich gegründet wie der Preußenkönig. Und die Art und Weise, wie er gegen das Volk vorgeht, das sich seinen Reformen nicht beugen will, ist genau so russisch, wie er will, daß seine Untertanen nicht sein sollen. Er versucht jedes Mittel, den Sohn für sich und das Reich zu gewinnen — vergeblich. Alexei stirbt, und die Kraft des Alten ist gebrochen. Sein Tod ist das äußere Zeichen seiner Schwäche; sein Günstling Menschikoff stößt ihn von der Brücke. Alexei, der Gegenspieler, ist von Anfang an der Schwache und Unterlegene; Bedeutung und Stärke gewinnt er nur dadurch, daß auf ihn sich alle Hoffnungen derer konzentrieren, die altrussisches Wesen wahren wollen. Und die Altrussen glauben nicht an ihn als den Verwirklicher ihrer Pläne, sondern deshalb, weil er seiner Natur nach der größte Feind seines Vaters ist, weil sein gegnerisches Wirken den Zaren am stärksten treffen muß. Sein Leben ist ganz von eigenen Wünschen erfüllt. Dabei ist er in ständiger Furcht vor dem Vater, und nur als er glaubt, daß der tot ist, wachen Herrscherwünsche in ihm auf; und dieser Augenblick zeigt ihn klar als den, der eine Rolle spielt, die ihm Wunschtraum ist — zur Verwirklichung wird er nie die Kraft haben.

Erler hat hier historische Charaktere recht lebendig gemacht; besonders gut ist ihm die Charakterisierung des Zaren gelungen. Der Charakter entwickelt sich im ständigen Kampfe mit sich und der Umwelt — er formt die Ereignisse und wächst an ihnen. Daß er an dem Außen zerbricht, ist nicht Schwäche und Schuld, ist auch nicht Verhängnis: seine Zeit ist noch nicht gekommen, die Menschen sind nicht reif für seine Pläne.

Lublinski läßt das Rohe, Ungeformte, Unzivilisierte in Peter viel stärker hervortreten. Dieser Zar glaubt auch keine Sekunde daran, daß sein Sohn ihm ein würdiger Nachfolger werden könnte. Als er stirbt, scheint tatsächlich das Werk seines Lebens vergeblich; der skrupellose und brutale Menschikoff aus niedrigem Geschlecht wird Peters Nachfolger. Lublinski hebt die Figur Peters lange nicht

so stark heraus aus seiner Umgebung wie Erler. Daher werden auch die Ereignisse nicht so stark auf ihn und den Sohn konzentriert. Bei Erler fiel er zum größten Teil durch die nahe Beziehung, in der Menschikoff menschlich und ideelich zu ihm stand — hier fällt er auch durch ihn, aber Beziehung hat er nur so weit zu ihm, als er sein Günstling ist, Sonst führt er, wie auch die Zarin, ein starkes dramatisches Eigenleben. Auch das Verhältnis zum Gegenspieler ist anders: Dieser Alexei ist ein völlig fertiger Mensch und als Thronfolger gefährlich wie jeder andere, der nach der Krone strebt.

Unzweifelhaft besitzt Lublinski (wie Erler) eine gewisse Einfühlungsgabe und Fähigkeit psychologischer Begründung. Immer kommt es ihm darauf an, gerade an der historischen Persönlichkeit die „Gebundenheit der Individualität" als tragisch darzustellen. Immer bevorzugt er auch solche Geschichtsstoffe, in denen ihm Held und Gegenspieler bereits gegeben sind, weil er dann gezwungen ist, sich innerhalb des Spannungsfeldes zwischen den beiden Polen zu bewegen.

Den Kampf zwischen dem Kronprinzen Friedrich und seinem Vater sieht nun Emil Ludwig ganz als den Gegensatz von zwei Generationen. Er beabsichtigt also, einen überpersönlichen Gegensatz aufzustellen und gehört dadurch in die letzte Gruppe unserer Untersuchung. Durch die oberflächliche und voreingenommene Darstellung zeigt er aber deutlich, wie sehr er von denen abhängig ist, die in seiner Zeit das Recht allein auf der Seite der Jugend sehen[7]). Wie er macht Pfordten den mißglückten Versuch, das Generationenproblem an Friedrich und seinem Vater dramatisch zu gestalten. Die Gewichtsverteilung ist bei ihm aber genau umgekehrt. Das Alter hat auf Grund seiner Erfahrungen eine größere Einsicht in die Dinge und steht in der Art der Lebensauffassung weit über der jugendlichen Unreife. Aber hier ist nichts von tieferem psychologischem Verständnis zu sehen, sondern nur konventionelle und oberflächliche Bilder: Der Kronprinz leichtfertig, frivol, ein paar schöne Phrasen von individueller Freiheit im Munde, mit raschem Entschluß zur Flucht, als ob sie ein Spaziergang wäre; der Vater schulmeisterlich und langweilig. Alles ist fertiger Zustand, nichts ist Entwicklung oder Kampf.

Man hat hier wie so oft stark den Eindruck, daß der Mensch der Jahrhundertwende nicht fähig ist, Heldisches zu gestalten. Soweit seine Begeisterung nicht konventionell ist, entsteht sie aus der Sehnsucht nach dem Großen, was ihm selbst fehlt. Aber da es ihm fehlt, kann er es auch nicht wirklich in sich lebendig werden lassen.

---

[7]) Vgl. E. Lemke „Friedrich der Große im deutschen Drama der Gegenwart" Berlin 1931.

Er kann nur passiv sich verhalten, kann übermenschlich Scheinendes, Aktivität nur bewundern, im Grunde nicht verstehen, noch viel weniger wiedergeben.

Auch in seinem Drama „1812" sieht Pfordten die Gegensätze überpersönlich. Wie Napoleon hier nur der Feind einer gerechten Sache ist, ist auch sein Gegenspieler Yorck nicht ein Mensch von Fleisch und Blut: Alle edlen Eigenschaften und Tendenzen, die den Geist von 1812 charakterisieren, sind einfach auf ihn übertragen.

So hat auch Dietrich Eckart seinen „Heinrich VI." einem ganz bestimmten Bilde von Deutschtum unterworfen, das er dem englischen Krämergeist, der in Richard Löwenherz verkörpert ist, gegenüberstellt. Trotzdem wird Heinrich nicht eigentlich zum Typ gestempelt; er repräsentiert vielmehr, ist Vorbild und Führer.

Paul Ernst ist derjenige, der in Friedrich, dem Kronprinzen, und dem König, seinem Vater, wirklich Typen als Vertreter von zwei sich ausschließenden Weltanschauungen gegenüberstellt. Der Kronprinz ist einfach berauscht von der Fülle und Schönheit des Lebens. Der Gedanke, an den Thron und an eine Pflicht gebunden zu sein, liegt ihm so fern, daß er vor der Ehe, die ihm aufgezwungen werden soll, die Flucht ergreift, nicht, weil ihm das Verhältnis zum Vater überhaupt unerträglich geworden wäre. Als der Fluchtplan entdeckt wird, sieht Friedrich erst, was er getan hat und will gerne und bereit mit Katte zusammen in den Tod gehen, ja, er beschließt, Katte freiwillig zu folgen, wenn der König ihn nicht auch verurteilt. Noch immer glaubt er das Recht zu haben, sich dies eine einzige Tor zur Freiheit selbst zu öffnen. Eine Frau muß ihm erst die Augen öffnen, daß Katte nicht freiwillig alles auf sich genommen, um frei zu werden von Zwang, sondern daß er es tat aus dem Gefühl der unbedingten Verpflichtung dem Freunde gegenüber. Erst jetzt versteht Fritz den Sinn eines Opfers: Sein Vater wollte den Sohn opfern, Katte opferte sein Leben — und er? er kann nichts opfern als den Wunsch nach Glück, nach Schönheit, nach Frieden, der ihm bisher das Wichtigste an seinem Dasein schien. Dieser Entschluß versöhnt den Kronprinzen mit dem König, versöhnt den Sohn mit dem Vater. Welche Rolle spielt nun der Vater bei Ernst? Der erste Eindruck unmäßiger Grobheit wird bald verwischt durch die Art, wie der König vom Ideal des preußischen Staates spricht. Den Grund, der Fritz zur Flucht getrieben hat, sucht er zuerst in sich selbst. (In dieser Auffassung steht Ernst einzigartig da.) Er geht sogar so weit, den Sohn insofern freizusprechen, als er glaubt, daß er nicht aus Schlechtigkeit gehandelt hat, sondern ohne seine Schuld nur nicht verstanden, wie sehr der Vater ihn liebt. Aber er weiß auch, daß ihm, wie Abraham von Gott geboten wurde, Isaak zu opfern, geboten ist, vor Gott seine Pflicht als strenger und gerechter Richter zu tun. Des Sohnes völlige innere Umkehr läßt ihn gewiß sein, daß er, als Vorbild seinem Volke, stets das Ich zugunsten der Pflicht vergessen

wird. Im Kampf der Weltanschauungen hat die strenge Pflichterfüllung der älteren Generation über den Heroismus der jüngeren gesiegt. Es kommt nicht darauf an, die Vertreter dieser verschiedenen Weltanschauungen psychologisch zu verstehen — sie verkörpern Prinzipien, sind Typen.

Ebenso sind in Königs „Albrecht der Bär" Albrecht und Jaczo die Vertreter zweier Prinzipien: des demütig sich beugenden und dadurch freien Christentums und des selbstbewußten, aber innerlich unruhigen Heidentums, das erst ganz niedergebrochen werden muß, ehe der neue Mensch geboren werden kann.

In den vorhergehenden Untersuchungen wurden die Hauptcharaktere, die Träger der Handlung, losgelöst von dieser Handlung untersucht. Wie sind sie nun eingebaut in die Ereignisse, wie weit ist der dramatische Verlauf von ihnen abhängig, wie weit sind sie Herren des Geschehens oder seine Objekte?

5.

Handlung und dramatischer Aufbau

Wir sagten: Das politisch historische Drama ergreift die Geschichte da, wo sie am dramatischsten ist. Es liegt also bereits eine dramatisch geformte Wirklichkeit vor, und der Dichter hat anscheinend die Aufgabe, abzugrenzen und einen Teil herauszulösen aus der Vielheit des Geschehens. Aber historische Dynamik ist eine andere als dramatische; sie muß durch den dichterischen Formwillen hindurchgehen, um den Anspruch erheben zu können, etwas anderes als theatralisierte Histo.. zu sein. Welche Möglichkeiten stehen dem Dichter dabei offen? Nicht jeder Gehalt kann in jede Form geprägt werden — aber gleichgültig, ob sich der Dichter für eine Darstellung mehr äußerer Dramatik entscheidet oder die Dramatik nach innen verlegt, so daß die Ereignisse nur nach außen gewendete Zeichen sind, — immer ist noch die Entscheidung zwischen mehreren Formen möglich. Die Geschichte ist Bewegung, das Drama verlangt Bewegung — aber welcher Art ist sie? Hans Naumann unterscheidet in „Die deutsche Dichtung der Gegenwart" zwei Techniken für das moderne Drama: die synthetische und die analytische. Für die synthetische ist charakteristisch eine filmhafte Szenenfolge; das Drama löst sich auf in eine Reihe von Bildern, von Stationen; die dramatische Bewegung geht nicht auf einen Zielpunkt zu, sie besteht in der Darstellung des Neben- und Nacheinander; Unbegrenztheit von Zeit, Raum und Handlung sind charakteristisch dafür. Im Bereich des politisch-historischen Dramas geht diese Tradition von Büchner aus.

Nicht Abwicklung, sondern Entwicklung, nicht Expansion, sondern Konzentration sind dagegen die Kennzeichen des analytischen Dramas. „Verlauf mit innerer Perspektive, letzte Zusammenziehung

des Geschehens, Entscheidung, auf die von vornherein alles zugespitzt ist, keine Summierung, sondern letzte Summe." In der letzten Gruppe können freilich je nach der Verteilung von Höhen- und Tiefpunkten noch verschiedene Dramentypen aufgestellt werden.

Welche Art wählt nun das vom Naturalismus beeinflußte Drama? Im Grunde widerstrebt überhaupt jede Einteilung in Akte, jeder Aufbau dem „natürlichen" Verlauf der Dinge. Da der Dichter aber nicht ganz auf jede Formgebung verzichten kann, weil es sich ja doch immer um einen Ausschnitt handeln muß, bestrebt er sich, die Form der Realität möglichst anzugleichen. Das typische und bekannte Beispiel in unserem Bereich ist dafür Hauptmanns „Florian Geyer". In zahllosen Kritiken hat man ihm die undramatische Formlosigkeit seines Schauspiels vorgeworfen. An Schiller gemessen ist es allerdings formlos — aber man darf nicht aus dem Auge verlieren, daß diese Formlosigkeit ein neues und gewolltes Formprinzip darstellt, nicht aus Nichtkönnen geboren ist. Ob dieses Formprinzip nun dem historischen Stoff angemessen ist, ist eine zweite Frage.

Im Vorspiel werden drei Lager sichtbar: Die bischöflich und katholisch treuen Ritter, die Bauern, die abtrünnigen Ritter, die um der deutschen evangelischen Freiheit willen zu den Bauern halten. Zu ihnen gehört auch Florian Geyer. Der erste Akt führt in das Lager der Bauern, die voller Siegesgewißheit sind: „. . . das Glück schneiet mit großen Flocken . . ." Hier gilt Florian Geyer als echter, rechter Gotteshauptmann. „Ein brennendes Recht fließt durch sein Herz." Er selbst erscheint in der Mitte des ersten Aktes zum ersten Mal, um Bauernversammlung abzuhalten. Geyer gelingt es, den Aufruhr um den zu wählenden Hauptmann zu besänftigen, indem er die Wahl eines Kriegsrates vorschlägt. Hier ist zum ersten Mal eine dramatische Konzentration des Geschehens deutlich: Florian Geyer stößt sein Messer in einen Kreis, und seine Hauptleute tun es ihm nach, indem sie allen Gegnern der bäurischen Sache Kampf ansagen: „Allen Fuggern und Wälsern mitten ins Herz! Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz! Allen Schindern und Schabern des Volks mitten ins Herz! Allen pfäffischen Königen und königlichen Pfaffen mitten ins Herz!" Durch diese symbolische Handlung ist die Kampffront klar herausgestellt. Dazu kommt noch die Bühnenwirksamkeit des Aktschlusses; der Zuschauer wartet gespannt auf die Auswirkung der Kampfansage. Der zweite Akt führt zunächst wieder in ein anderes Milieu: Bürger und Mönche im Gasthaus zu Rothenburg. Wieder tauchen neue Personen auf, wieder erfahren wir durch Berichte, was vorgefallen ist. Die dramatische Situation ist genau so wie die historische: „Weiß keiner, wohin es noch mag gerathen. Haß, Händel, Gezänk, Unfried überall!" Die bäurische Sache steht nicht mehr gut. Gegen Florian Geyers Befehl haben die Hauptleute das Würzburger Schloß im Sturm genommen. Der dritte Akt führt in das Rathaus zu Schweinfurt. Welchen Kampf

Geyer mit sich und den anderen bestehen muß, ehe er sich überwindet, wieder zu den Bauern zurückzukehren, erleben wir nicht mit. „In Gottes Namen laßt mich in Frieden!" damit hatte er die Seinen im zweiten Akt verlassen. Wieder neue Personen. In jedem Akt Gestalten, die auftauchen und wieder in der Versenkung verschwinden. Florian Geyer beschließt, wieder nach Würzburg zu ziehen. Der vierte Akt kehrt an den Schauplatz des zweiten zurück. Derselbe Ort, aber nicht dieselben Personen, wieder hauptsächlich Bürger, aber andere Namen, andere Berufe. Die Atmosphäre ist unheilvoll. Geyer zieht noch einmal aus für die Sache, im sicheren Bewußtsein, dem Tod nahe zu sein. Im letzten Akt muß sich ein trauriger Bauernhaufe gefallen lassen, auf dem Schlosse Rimpach, dem Besitz des Schwagers Florian Geyers, von den Rittern gepeitscht und hinausgeprügelt zu werden. Zu Tode ermattet bittet Geyer seinen Schwager um Obdach, aber dessen Frau verrät ihn. Mit dem entblößten Schwert in der Hand, kalt, stolz, gefährlich, tritt ihnen Geyer entgegen — und stirbt durch den Pfeilschuß des Schäferhannes aus dem Hinterhalt, ehe er noch den Versuch einer Verteidigung hat machen können.

Von einer Zielstrebigkeit der Handlung kann hier nicht die Rede sein. Es sind Höhepunkte da: Der Schwur der bäuerischen Hauptleute, Geyers Ausbruch gegen die Bauern, seine heldenhafte Haltung am Schluß; aber sie sind nicht vorbereitet, begründet, entwickelt, stehen nicht in organischer Beziehung. Es ist im Grunde gleichgültig, in welchem Akt dieser oder jener Höhepunkt steht. Die Handlung setzt sich zusammen aus bewegten Bildern der bäurischen Revolution. Jedes dieser Bilder mag die Vielfalt der Bestrebungen und Charaktere gut wiedergeben — aber es tritt uns eine so große Zahl von Charakteren entgegen, daß die Verwirrung beim Zuschauer ebenso groß ist wie bei den Helden und Gegnern des Bauernkrieges. Dazu kommt das charakteristische Fehlen von Ereignissen, alles erfahren wir aus zweiter Hand, alles wird mit epischer Breite berichtet, die immer wieder verzögert da, wo die Handlung einzusetzen scheint[1]).

Diese Technik ist in fast allen Bauernkriegsdramen angewandt, es ist, als ob eine Bewegung wie die des Bauernkrieges sich einer wirklich prägnanten dramatischen Form entzieht. Eine ähnliche Situation finden wir in Karl Schönherrs Hoferdrama. „Ein deutsches Heldenlied" nennt er bezeichnenderweise sein „Volk in Not". Er verzichtet überhaupt auf das Wort Akt oder Szene, sondern teilt in Abschnitte ein. Und die Bühnenanweisungen? Sie sind poetische epische Berichte: „Feindliche Kugeln schwirren wie hungrige Toten-

[1]) Vgl. Fontanes Brief an Schlenther vom 7. 1. 1896: „Die Bühne ist kein Schauplatz für Nüancierungen. Sie ist der Schauplatz für Gegensätze. Nur diese schaffen Orientierung und Klarheit. Nüancierungen sind der Stolz des Romans, im Drama sind sie der Ruin."

vögel über die Köpfe der Kämpen." „Im Tal der stierwütig anrennende Feind. Die hartrassigen, luchsäugigen Schützen haben sich in jeden Fußbreit Boden verspreizt und vergraben, wie bissige Dachse." Das alles zeigt ganz deutlich, wie sehr dies Heldenlied zum Lesen bestimmt ist. Der erste Abschnitt zeigt markante Tiroler Typen, wie sie unter dem Joch Napoleons leiden, der zweite, wie Männer und Frauen gemeinsam gegen den Feind ankämpfen und niedergeschossen werden, der dritte, wie die alleingebliebenen Frauen fast alle erfahren müssen, daß Männer und Söhne im Kampfe um die Freiheit des Landes gefallen sind. Die Handlung — soweit überhaupt davon die Rede sein kann — spielt sich unter wenigen typischen Vertretern der Tiroler ab, die in jedem Akt dieselben sind. Die Bewegung ist hier auf eine kleine Gemeinschaft beschränkt. Und das Verhalten dieser Wenigen wird g e s c h i l d e r t in charakteristischen Augenblicken: im Entschluß zum Kampf, im Aushalten des Kampfes, im Ertragen der persönlich schweren Folgen. Ein ideelicher Zusammenhang ist also da — von einem dramatischen kann nicht die Rede sein. Das Ganze liest sich wie eine lebhaft geschriebene Novelle, die Menschen und Ereignisse realistisch schildert, auf psychologische Motivierung oder Deutung von innen her verzichtet.

In den bisher besprochenen Dramen war der Einfluß des Naturalismus ganz offensichtlich; jetzt kommen wir zur großen Gruppe derer, die zwar zur naturalistischen Generation gehören, aber doch nur an der Oberfläche von diesen Tendenzen berührt sind, sei es, daß sie sich eigentlich nicht beeinflussen lassen wollen, oder daß sie konventionell an die überkommene Form anknüpfen. Es ist die Gruppe der Uebergangserscheinungen, die hier und da Formabsichten der Zeit aufgreift, ohne selber genau zu wissen, was sie will, ohne den Versuch zu machen, alten Gehalt in neue Form zu gießen.

Dem Naturalismus sehr nahe steht noch Hanns von Gumppenberg. Er sagt in der Vorbemerkung zu Heinrich I.: „Geschichtsdramen wie das nachstehende wollen nicht bloß die Schilderung eines Einzelvorgangs, sondern ein umfassendes Gemälde bieten; man darf daher von ihnen keine Einheit der Zeit und des Ortes erwarten. Der künstlerische Zusammenhalt kann hier lediglich in einer inneren Einheit des Geschehens liegen, und die freie Architektonik des Ganzen nur dieser inneren Einheit dienen . . . jeder Akt will als solcher einen bedeutsamen Schritt der Entwicklung darstellen." Gumppenberg will also noch B[illegible] darstellen. Er beschränkt sich ganz auf Zustandsschilderung und Berichte. Noch im III. Akt ist man völlig ahnungslos, wohin das Drama steuert. Erst der IV. bringt einen Konflikt: der ältere Sohn ist als Sohn des H e r z o g s geboren, der zweite als Sohn des K ö n i g s. Und dieser zweite fühlt sich als rechtmäßiger Nachfolger. Dieser Konflikt verschärft sich noch im letzten Akt, der einige Jahre später spielt. Nach dem

Tode des Königs wird der ältere Sohn gekrönt, aber Herzöge und Fürsten beschließen schon geheimen Widerstand zugunsten des Jüngeren.

Wenn diese Akte Stufen einer Entwicklung geben sollen, so ist die „Entwicklung" eine rein zeitlich bestimmte. Das Drama geht nur den Weg nach, den Heinrich von der Wahl zum König bis zum Tode geht. Eine gewisse äußere Dramatik ist dadurch vorhanden, daß immer wieder Kampflärm und Heilrufe für äußerliche Bewegung sorgen. Dazu dient auch der große Aufwand von sprechenden und stummen Personen, die jede mit einem historischen Namen bedacht werden.

Ganz in diese Linie gehört das Brandenburgische Festspiel Königs „Albrecht der Bär". Ein bewegliches Hin und Her auf der Bühne, stürmische Aufbrüche zum Kampf, das sind die dramatischen Momente.

Otto von der Pfordten verlangt zwar in seiner Auseinandersetzung mit dem historischen Drama „Einheit der Grundidee", er setzt sich zwar ab gegen die Nachahmer Schillers und die politischen Tendenzpoeten, aber er ist nicht fähig, theoretische Forderungen zu verwirklichen. In seinem Friedrich-Drama geht ein historisches Genrebild dem eigentlichen Drama voraus. Der I. Akt bringt das beliebte historische Bild, in dem Friedrich und Wilhelmine beim Musizieren überrascht werden. Nicht ohne Dramatik und Bühnenwirksamkeit ist die zweite Hälfte des II. Aktes, die den Zusammenbruch nach Kattes Tod bringt, und im IV. Akt die Szene, in der der todkranke König dem Sohn Krone und Reichsinsignien übergibt. Das Drama bleibt Schilderung eines Vergangenen. Es ist der typische Vertreter einer gebildeten, nachempfindenden, aber schöpferisch unfruchtbaren Betätigung. Ebensowenig hat die saubere Gesinnung von Gertrud Prellwitz in ihrem Yorck-Drama vermocht, sich über Konventionelles und Buchmäßiges hinauszuheben.

Den Versuch einer psychologischen Durchdringung nicht nur der Personen, sondern auch der Ereignisse macht nun Hermann Bahr in seiner „Josephine". Er hat hier seine naturalistische Epoche überwunden, d. h. er bekennt sich zu einem verfeinerten Naturalismus. Zwar malt er nicht mehr „Bruder Hans und Schwester Grete in ihrem Tun und Taugen aller Tage", aber seine Beobachtungskunst ist aus der Zustandsschilderung erwachsen. Er beobachtet jetzt Seelisches, Stimmungen, Nüancierungen, findet in allem, selbst in der Schwäche, einen Eigenwert. Das Alles-Verstehen wird hier zu einem wirklichen Alles-Verzeihen. So wie sich der Dichter nicht entscheiden will für Gut oder Böse, so strebt auch der dramatische Verlauf nicht zu Entscheidungen. Endlose Unterhaltungen zwischen Napoleon und Josephine in allen Tönen, die eines Wiener Liebespaares um die Jahrhundertwende würdig sind, typische Milieuschilderungen füllen die Akte. Hier ist weder von innerer, noch äußerer

Handlung die Rede. Man sucht vergeblich psychologischen Aufbau, findet nur ein Herumplätschern in wenig erfreulichen seelischen Regionen.

Bahr ist der Vertreter einer Richtung, die sich im historischen Drama sonst wenig ausgewirkt hat, weil man empfand, daß es gerade hier nicht ohne Wertungen und Entscheidungen ging, daß hier Relativismus und Entscheidungslosigkeit nicht am Platze sind.

Das Fehlen einer festen dramatischen Form läßt sich aus den verschiedensten Prinzipien herleiten. Im Naturalismus entsprach ihm der Wunsch der möglichsten Annäherung an die Wirklichkeit, im Kreis der Eindruckskunst das Bestreben, subtile seelische Regungen festzuhalten und einen gewissen schwebenden Zustand der Stimmung nicht durch den Zwang einer Form zu zerstören. Wieder anders ist es bei den Dichtern, die durch neuromantische Strömungen beeinflußt sind. Die Grenzenlosigkeit und unendliche Vielfalt des Lebens kann nur eingefangen werden, wenn auch die Form nicht sich schließt, in sich selbst zurückkehrt, sondern offen bleibt, ins Unendliche weist. Dieses Bewußtsein ist besonders stark bei Hermann von Boetticher und Carl Hauptmann. So will Boetticher in seinem Friedrich-Drama gar nicht konzentrieren und auf Wesentliches einschränken. Die Gestalten werden hineingestellt in einen umfassenden Rahmen; Zeitbild und politische Verhältnisse werden ausführlich geschildert. Eine Einteilung in Akte kennt Boetticher überhaupt nicht; der erste Teil hat 14, der zweite 15 Szenen. Stimmungsbilder wechseln ab mit Szenen, in denen dramatische Konflikte sich anzubahnen scheinen. So die I. Szene des zweiten Teils, die durch ihre Symbolhaftigkeit mit besonderen Erwartungen erfüllt. Aber sie bleibt lange ohne Beziehung zu den anderen Szenen. Wie in der Geschichte, zeigen die einzelnen Szenen dauerndes Vorwärtsschreiten, ein ständiges Getriebensein von Krieg zu Krieg. Als Friedrichs Sieg nach außen vollkommen ist, ist er innerlich zerstört. Boetticher muß hier, da er Wert darauf legt, die Fülle des Geschehens wiederzugeben, auf große innere Entwicklungslinien verzichten. Der König wandelt sich in den 56 Jahren, die das Drama umspannt, so sehr, er steht in einer solchen Vielfalt von Menschen und Ereignissen, daß Boetticher ihn zwar von immer neuen Seiten zeigen kann, aber entscheidende Wandlungen nicht vor unseren Augen wachsen läßt. In großen Sprüngen wird die Zeit überwunden: 12 Mal wechselt innerhalb der 14 Szenen des 1. Teils der Schauplatz und zeigt so an, daß jedesmal eine neue Station in Friedrichs Leben erreicht ist. Die Wahl der Mittel ist dabei nicht immer geschickt: in Szene 7 muß ein ganzer Krönungszug mit Pomp und Musik über die Bühne ziehen, damit zwei Frankfurter Bürger sich ihre gegenteiligen Meinungen über den König an den Kopf werfen können. Nun hat Boetticher den Versuch gemacht, die vielen Stationen zu vereinen durch die symbolische Gestalt des Jesuiten Guarini, der

innerem und äußerem dauernden Vorwärtsstreben geheimnisvoll hemmend entgegentritt. Aber es ist ihm dabei nicht gelungen, diese Szenen mit den anderen in so feste Einheit zu bringen, daß der Bezug als ein notwendiger erscheint. Und so zerflattert letzten Endes die Vielfalt der Szenen, weder durch die Form, noch durch eine Idee zusammengehalten.

Aehnlich ist es in Carl Hauptmanns „Bonaparte". Das Drama zerfällt ebenfalls in zwei Teile, der erste wechselt 14 Mal den Schauplatz, der zweite 22 Mal; dazu kommen noch ein Vor- und ein Nachspiel. Zwischen unzähligen Städten und Schauplätzen springt die Handlung hin und her — in Ballsälen und Klöstern, Bürgerhäusern und Zelten, zwischen Kaisern und Königen und mitten im Pöbel bewegt sich Napoleon. Er selbst und die Handlung dehnen sich nach allen Seiten aus, und viele der Szenen sind von epischer Länge. Wie bei Boetticher ist auch hier Napoleons zweites Ich zur Körperlichkeit geworden: in entscheidenden Situationen tritt mahnend oder anfeuernd „der bleiche Mensch in Ketten" an Napoleon heran. Aber er ist nichts weiter als eine Gestalt mehr in der verwirrenden Fülle der Menschen. Die Aktschlüsse sind stets nur Situationsschlüsse, haben nichts für den dramatischen Bau zu besagen.

Wenn wir jetzt zu den Dramen Lublinskis übergehen, müssen wir die verschiedenen Stufen seiner Entwicklung berücksichtigen. Er ging aus vom extremen Naturalismus und landet im Kreis um Paul Ernst. Das sieht man deutlich an seinen beiden Dramen „Peter der Große" (1906) und „Kaiser und Kanzler" (1910). In „Peter der Große" kann er sein Herkommen vom Naturalismus noch nicht verleugnen. Nach seinem Vorwort soll die Tragödie „die Vorführung einer nackten und klaren und unverkleideten Kampfaktion, die nichts anderes kennt als die wechselnden Phasen ihrer Auseinanderfaltung" sein. Er teilt ein in fünf traditionelle Akte, die weiter nicht gegliedert sind. Vorspiel und I. Akt führen in die Situation, charakterisieren bereits sehr scharf, beschränken sich aber auf Unterhaltungen und Berichte. Im II. Akt wird die Stimmung gefährlich gespannt, als ein Mönch den Zarewitsch begrüßt mit den Worten: „Dein Stern wird über den Hütten stehen, und dir übergibt der Erzengel das Flammenschwert, auszurotten deine Feinde, die sind Feinde des Höchsten." Aber nach solchen Szenen geht es häufig über in das seichte Fahrwasser von Liebesszenen, die ganz ähnlich denen bei Hermann Bahr sind. Ein gewisser Höhepunkt der Entwicklung ist im III. Akt zu spüren, als der Zar im Kronrat über den auf der Flucht eingefangenen und mit falschen Versprechungen zurückgelockten Zarewitsch zu Gericht sitzt, bis den Zaren (und den Zuschauer) „das Geschwätz ermüdet". Der Akt ist viel zu breit angelegt, um einen Höhepunkt wirksam zu machen. Und im IV. Akt kommt Lublinski wieder nicht von der Milieuschilderung los: mit grausamer Realistik stellt er Vater und Sohn und dessen Geliebte

in der Folterkammer gegenüber. Den ohnmächtig gewordenen Alexei erdrosselt seine Stiefmutter Katharina mit ihrem Halstuch. Eine solche Darstellung auf der Bühne ist doch ein recht plumpes Mittel, die barbarische Welt Rußlands darzustellen. Mit ähnlichen Effekten arbeitet der letzte Akt, in dem Menschikoff Katharina zur Kaiserin macht. Tatsächlich ist hier eine Kampfaktion auseinandergefaltet, aber in einzelne Bilder, die zwar nicht der Bewegung oder plumper äußerlicher Dramatik entbehren, aber keiner Steigerung fähig sind. So hat Lublinski hier die naturalistische Technik noch nicht überwunden. In „Kaiser und Kanzler", seinem letzten Werk, steht er den neu-klassizistischen Bestrebungen viel näher.

Paul Ernst erkennt durchaus befruchtende Elemente im Naturalismus, aber die Natur kann nur den Stoff für den schöpferischen Geist liefern, er muß vergeistigt werden durch die formenden Gesetze der Kunst. Das Drama soll den freien Menschen darstellen und fordert darum absolute Notwendigkeit des Geschehens, denn „so groß ist der Mensch, in der Notwendigkeit ist er frei". In diesem Falle gibt uns der Untergang des Helden die stärksten Empfindungen des Lebens, keine Depressionen, sondern höchste Lebensfreude. Aber das Ende muß das Ergebnis des äußeren Kampfes und des inneren Zusammenbruchs sein, darf nicht zufällig sein. So gestaltet die Tragödie höchstes Leben in einfachen klaren Linien. „Jede Assoziation an die gemeine Natürlichkeit muß auf das Sorgfältigste vermieden werden." Das sind in großen Zügen die theoretischen Forderungen, die Ernst an das Drama stellt. Inwieweit entspricht nun das Werk dem Wollen?

In „Canossa" ist bereits der I. Akt ganz konzentriert auf den tragischen Helden Gregor; alles, was geschieht, empfängt sein Licht nur durch ihn. Szenenwechsel gibt es nicht, die Vorgänge sind ganz auf Wesentliches konzentriert, wie im II. Akt die um Kaiser Heinrich. Am Aktschluß entschließt Heinrich sich zum Kampf gegen Gregor, eine Parallele zum Schluß des ersten, in dem Gregor sich zum Kampf entschließt. Im dritten Akt ist der Höhepunkt der Handlung erreicht: Gregor wird durch ein Wunder vor dem Gegenpapst errettet. Im vierten Akt scheint er endgültig über Heinrich gesiegt zu haben; der Kaiser ist geschlagen. Aber Heinrichs Ueberzeugung ist: „Die tiefste Staffel muß zu der höchsten doch die erste sein." Der fünfte Akt bringt Gregors Untergang. Gregor muß als Priester dem lügnerischen Büßer verzeihen; Heinrich ist Herr, und Gregor geht ins Exil.

Wie steht es hier nun mit der Notwendigkeit des dramatischen Geschehens? Gregor sagt selbst, daß er in dem Augenblick sein sinkendes Schicksal entschied, als er sich Guiskard verbündete; aber wenn er der Ueberzeugung ist, daß er so handeln mußte, so unterliegt er einer Selbsttäuschung. H i e r folgt Gregor dem Versucher, der ihm größere Macht verspricht, a m E n d e der Stimme

der Pflicht. Die Notwendigkeit der Handlung ist nicht festzustellen, und also kann nach Ernsts Theorie Gregors Untergang auch nicht tragisch wirken. Dazu kommt, daß der Höhepunkt der Handlung erreicht wird durch ein Wunder, d. h. in diesem Falle durch einen Zufall: der plötzliche Umschlag Guiskards ist völlig unvorbereitet und durch die vorausgehende Handlung nicht motiviert. Also auch hier ist die Notwendigkeit dramatischen Geschehens durchbrochen. Wirklich stark herausgearbeitet sind Kampf und Bewegung; daneben gibt es allerdings auch viele erzählende Stellen, die aber die Geschlossenheit der Form nicht auflösen.

Der Zug zur Vereinfachung und Konzentration macht sich noch bedeutend mehr bemerkbar im „Preußengeist". Drei Aufzüge (zwei im Schloß zu Berlin, einer in der Gefängniszelle) verzichten völlig auf äußere Handlung, machen sie auch unwesentlich. Auf die innere Entwicklung allein kommt es hier an. Sie verläuft in zwei getrennten Linien, die zu verschiedenen Zeiten ihren Höhepunkt erreichen: die des Vaters im zweiten Aufzug, die des Sohnes im dritten. Aber die Gegensätze prallen nicht scharf genug aufeinander, die innere Dramatik wird so wenig nach außen projiziert, daß doch keine Dynamik entsteht. Und der Wert ist so stark auf das Ideelliche gelegt, daß die dramatische Form zu kurz kommt.

So ist es auch bei Dietrich Eckarts „Heinrich der Hohenstaufe", das nicht mehr als eine Novelle in Dialogform ist, ohne Szenen und ohne Höhepunkt. Hier ist auch nicht einmal von einer charakterlichen Entwicklung die Rede oder von innerem Kampf. Heinrich ist am Ende, was er am Anfang war, er hat äußere Siege erfochten durch den Adel seiner Gesinnung.

Max Pulver hat in seinem Drama „Alexander der Große" den Willen zur strengen Form mit Paul Ernst gemeinsam. In ein Vorspiel und fünf Akte gliedert sich das Schauspiel. Und diese Akte bringen die Wandlung Alexanders vom Helden zum Heiligen. Es geht hier um „die scharfe Zuspitzung eines sittlich gedachten tragischen Gegensatzes", sagt Walzel. Der erste Aufzug spielt im Tempel des Zeus Ammon in der Oase Siwa. Hier im Tempel will Alexander erfahren, ob er „im Heros-Sein die höchste Form, die seinem Wesen frommt", erschöpft, oder ob es eine höhere Gestalt für ihn gibt, um derentwillen er den Helden in sich zerbrechen darf. Im zweiten Aufzug feiert Alexander in der Königsburg zu Persepolis ein Siegesfest. Auf Augenblicke täuscht ihm eine Frau Erfüllung seines Wesens vor. Im dritten Aufzug hat Alexander Roxane gefunden; er „opferte sich selbst und fand das All". Dieser Akt ist vorwiegend lyrisch bis auf die Stelle, an der Dareios Tod gemeldet wird. Im vierten Akt, in Indien, ist Alexander müde des Glücks. Da gibt ihm der indische Yogi einen anderen Rat als einst Jupiter Ammon. Er soll den Weg zum Selbst im All, zum großen All im Selbst finden, dann wird er seinen Sinn erfüllen. Alexander

zerbricht sein Schwert und will Heiliger werden. Im letzten Akt stirbt er und weiß, daß er ins Nirwana eingeht, „vom Leben weg zu reinerer Geburt".

Man sieht, wie schlicht und großzügig die Entwicklungslinie ist. In der ruhigen, erhabenen Form des klassischen Jambendramas geht die innere Entwicklung vor sich, auf wenige Personen konzentriert. Hier ist auch nicht ein naturalistisches Element zu spüren; völlige Hinwendung zum Ideendrama verzichtet auf wirksame Bühnengebärden, auf Zuspitzungen, auf äußere Dramatik.

Wir gehen jetzt zu einer Gruppe von Dichtern über, die unbeirrt von den Strömungen des Tages an der überlieferten Form festhalten, ohne zu Epigonen abzusinken. Da ist als erstes charakteristisch Burtes „Katte"-Drama. Wie üblich, teilt er seine fünf Akte in Auftritte ein. Jeder Akt ist in sich abgeschlossen und notwendige Vorbedingung zum nächsten. Der erste Akt spielt in Berlin und bringt hauptsächlich Auseinandersetzungen zwischen Vater und Sohn. Eine Vorahnung des Ganzen gibt es, als der König sich mit Katte über die Prädestinationslehre unterhält: „Wir haben den freien Willen, die Wahl. Jeder Mensch hat sein Schicksal in der Hand, jeder." Das greift der Kronprinz auf. Auch er hat sein Schicksal in der Hand, er ist entschlossen, zu fliehen. Und Kattes ruhige Ueberlegung kann ihn nicht abhalten. Im zweiten Akt ist bereits die Flucht mißlungen. Einfach und klar, dabei psychologisch motiviert ist Kattes Entschluß, nicht zu fliehen und alle Schuld auf sich zu nehmen, trotzdem ihn Wilhelmine zur Flucht beschwört. Jetzt geht es schnell auf den Höhepunkt zu, Katte wird gefangen genommen. Im dritten Akt sinkt die Handlung wieder ab, der König beschließt seinen Tod. Im nächsten Akt gewinnt der Kampf des Königs nach innen und außen wunderbare Plastik. Weil er sich selbst nicht traut, weil er hin- und hergerissen wird, muß Pfarrer Müller ihm aus der Bibel vorlesen: „Und du sollst dich halten nach dem Gesetz, das sie dich lehren, daß du von demselben nicht weichest weder zur Rechten noch zur Linken." Im letzten Akt findet sich Katte still und gefaßt, geläutert in seinen Tod und stirbt mit dem Ruf: „Es lebe der König!"

Burte versteht hier wirklich inneres und äußeres Geschehen zu lebendiger Einheit zusammenzuschmelzen. Bis zum Höhepunkt des zweiten Aktes steigt die Handlung, um dann abzusinken und am Ende sich zu neuer Höhe emporzuschwingen. Die Dialoge sind nie breit, immer aufs wesentliche gerichtet, knapp; wo lyrische Stellen in die Handlung eintreten, bedeuten sie Ruhepausen im Zug der Bewegung, hemmen nicht und lenken nicht ab. Szenen wie die Entdeckung beim Flötenspiel sind so neu erlebt und gestaltet, daß man völlig vergißt, wie bekannt und traditionell sie sind. Trotzdem man aus der Geschichte weiß, wie der Verlauf sein wird, zittert man

um Entscheidungen, fürchtet mit Katte, hofft mit Wilhelmine, wird durch die suggestive Kraft der dramatischen Vorgänge hineingerissen in das Geschehen.

Rainer Schlösser sagt von Erlers Struenseedrama[2]): „Die Technik, vom äußeren zum inneren Geschehen vorzudringen, welch letzteres dann wieder in äußere Handlung umschlägt, verbindet Spannung und Erschütterung, bühnenmäßige und dichterische Wirkung in vorbildlicher Weise." Das bringt ihn in eine Linie mit Burte. Wenn er im ersten Akt die beiden Parteien gegenüberstellt, die das Leben des Hofes bestimmen, so legt er zugleich die Keime zu einer neuen Entwicklung und macht es wahrscheinlich, daß das Gleichgewicht der Parteien erschüttert werden wird. Der zweite Akt ist hauptsächlich ausgefüllt durch den Konflikt der Liebe zwischen Struensee und der Königin. Als nach seinem Liebesgeständnis Struensee den König doch zum Zimmer der Königin gehen sieht, fühlt er sich im Innersten beleidigt. Dadurch wird die Harmonie zwischen ihm und Mathilde zerstört, die Dinge treiben einer Entscheidung zu: Am Höhepunkt im dritten Akt bittet Struensee um seine Entlassung. Da Karoline Mathilde aber zeigt, daß sie nur für ihn da sein will, bleibt er und hat jetzt auch den König zum Feind. Im vierten Akt ist „die Luft trächtig von irgend einem Unheil". Der lange verschwunden gewesene König zieht mit einer Horde Landstreicher in das Schloß ein und unterschreibt die Haftbefehle. Struensee trifft noch einmal mit Mathilde zusammen, die sich und ihn vergiften will, aber er überliefert sich dem Gericht. In dem Augenblick als die junge Königin in die Heimat zurückgebracht werden soll, ertönt draußen das Armesünderglöckchen, und sie bricht zusammen. Die Handlung sinkt also zum Ende hin völlig zur Katastrophe ab im Gegensatz zu Burte. Mehr als Burte achtet Erler neben der inneren Dramatik auf Bühnenwirksamkeit in der Handlung und den Aktschlüssen. Mitunter erinnert ein gewisser Pathos an Wildenbruch, freilich nicht von außen herangebracht, sondern seelisch vertieft. Wie die Akte, so sind auch die Szenen untereinander sorgfältig ausgewogen in dramatischer Bewegung und Stimmungsgehalt.

An Hebbel herangebildet hat sich Walter Flex. Seine Gestaltungskraft zeigt sich prägnanter als im „Lothar", im „Klaus von Bismarck". Auch hier wieder gleich zu Anfang eine Gegenüberstellung von den beiden Fronten der Ratsherren und Stände. Im zweiten Akt wird Klaus hin- und hergerissen zwischen der Vaterstadt und dem Markgrafen. In eindrucksvoller Szene sucht er leidenschaftlich die Gilde zum Paktieren mit den Zünften zu bewegen, als sein Bruder vom Pöbel erschlagen wird. Ludwig entbindet ihn von seinem Treueid, aber gerade diese Stunde schmiedet Klaus an ihn.

---

[2]) „Struensee in der deutschen Literatur." Altonaische Zs. für Geschichte und Heimatkunst. I. Bd, Teil 1, 1931.

Niemand versteht ihn; von allen Seiten brandet der Zweifel gegen ihn. Im dritten Akt wird der Fortgang der Handlung zunächst aufgehalten durch einen Dialog von epischer Breite zwischen Klaus und seiner Mutter. Dann setzt der Kampf um ihn von beiden Seiten mit stärkster Eindringlichkeit wieder ein. In dem Augenblick, als Klaus sich von aller eigenen Fehde lossagt und sich durch die Größe seines Handelns die Braut zurückgewinnt, stirbt Ludwig. Der Höhepunkt des Geschehens und der dramatischen Spannung ist erreicht. Von nun an geht es abwärts bis zur Katastrophe.

Wie Erler steht Flex sowohl im Gegensatz zur Eindruckskunst wie zu den Formbestrebungen Paul Ernsts. Aber er vermischt nicht innere Dramatik mit wirkungsvollen Bühnengebärden. Wenn eine Wirksamkeit nach außen da ist, entspringt sie einer verstärkten inneren Spannung.

So wenig wie Flex einer bestimmten Gruppe zugehört, tut das Walter von Molo. „Ein deutsches Volksstück in 4 Aufzügen" nennt er sein Drama „Friedrich Staps". Vom Beginn des ersten Aktes an wird eine seltsame Spannung erzielt durch den Kontrast zwischen Wollen und Können dieses 17jährigen Handlungsgehilfen. Der erste Teil des zweiten Aktes stellt Staps hinein in Familie und Zeitstimmung. Der zweite zeigt ihn vor Ausführung der Tat. Der dritte Akt stellt Napoleon und Staps gegenüber, und die eigentliche dramatische Situation ist hier zu Ende. Der vierte schildert nur noch die Stimmung, mit der der Tod Staps' im Elternhause ertragen wird. Die Art, wie Szenen und Akte aufeinander folgen, hat Aehnlichkeit mit den impressionistischen Formen. Aber hier sind die bildhaften Eindrücke nicht Ergebnisse feiner Beobachtungskunst. Die ersten drei Akte sind in notwendiger Aufeinanderfolge durch eine Idee zusammengehalten.

In der Vereinfachung und einer gewissen Typisierung der Form weist Molo zu der Gruppe von Dichtern, in denen sich expressionistischer Formwille vorbereitet: Georg Kaiser und Fritz von Unruh sind ihre wichtigsten Vertreter. Bei Georg Kaiser bringt jeder Akt eine Entscheidung, aber jedes Mal wird im letzten Augenblick diese Entscheidung ungültig gemacht, jedes Mal werden wir aus scheinbarer Sicherheit wieder emporgerissen zu ungeduldiger Erwartung. So wie die Sprache in ihrem Telegrammstil, ihrer glasklaren Formulierung, in ihren geistreichen Zuspitzungen fern von aller Beziehung zur Wirklichkeit ist, so entwickelt sich der dramatische Prozeß in einer Verstandesklarheit, deren Strenge und Kühle nichts mit organischem Leben zu tun hat. Dem formstrengen Aufbau fehlt nicht die Bühnenwirksamkeit, aber Abstraktion vom Wirklichen und Typisierung sind so groß, daß von einer organisch gewachsenen Dramatik nicht die Rede sein kann. „Kaiser ist ein Kopf, der Probleme

sieht, stellt und löst — und das Unglück ist, daß diese Probleme wohl vom Kopf zu formulieren, aber nur vom Herzen zu lösen sind", sagt Werner Mahrholz.

Wenn Unruh in seinem „Louis Ferdinand" die synthetische Form wählt, so ist das doch kein Zeichen einer Abhängigkeit vom Naturalismus, wie man behauptet hat. Nicht auf Milieu-Schilderung, Stimmungen, psychologische Experimente kommt es ihm an, sondern darauf, in Handlung und in Sprache Wesentliches zum Ausdruck zu bringen. Gleich beim Anfang des ersten Aktes merken wir, in welcher Richtung der Konflikt liegen wird; und trübe Vorahnungen werden erweckt. Im zweiten Akt platzen dann der König und der Prinz aufeinander, die Aussprache bringt keine Lösung, sondern Erhöhung der Spannung. Der dritte Akt bringt die entscheidende Auseinandersetzung des Prinzen mit der Königin Luise, die ihm das wahre Gebot der Pflicht in seiner Tiefe begreiflich macht. Der Anfang des vierten Aktes ist allzu sehr in die Länge gezogen, als daß es fühlbar würde, daß es auf eine Katastrophe oder eine Lösung zugeht. Im letzten Akt hat sich Louis Ferdinand im Sinne der Königin entschieden. Allerdings erleben wir diesen Wandel nicht mit. Als in diesem Augenblick die Offiziere ihm huldigen wollen, als ihrem „König", ist es zu spät. Und Louis Ferdinand fällt bei einem plötzlichen Sturmangriff der Franzosen.

Der Kampf um ein höheres Menschentum wird hier nicht wie bei Kaiser in abstrakten Regionen durchgeführt. Der Kampf der beiden Prinzipien in Louis Ferdinand wird offenbar in einer ständigen äußeren Bewegtheit und fast alle Szenen stoßen den Kampf zu Entscheidungen, so daß nicht nur ein historischer Vorgang dramatisch analysiert wird. Eine äußerst wichtige Rolle dabei spielen die Dialoge. So liegt der dramatische Höhepunkt in einem Dialog. Ständige Bewegung in synthetischer Technik: das hatten wir auch bei Boetticher und Karl Hauptmann beobachtet; aber bei diesen beiden war die Form offen geblieben, hatte sich nach allen Seiten ausgedehnt, während sie hier immer auf dasselbe Problem zurückgeführt wird.

6.

Verhältnis zur Geschichte und Idee

Der Dichter eines historischen Dramas wird es sich immer gefallen lassen müssen, daß seine Schöpfung an der geschichtlichen Wirklichkeit, so wie sie uns bekannt ist, gemessen wird. Denn dadurch, daß er eine bestimmte Zeit, historische Namen und Vorgänge für sein Drama wählt, erweckt er von vornherein bestimmte Vorstellungen in uns, deren Genauigkeit nach dem Umfang des Wissens sich richtet. Daß dieses Wissen nach den Forschungen des 19. Jahr-

hunderts im Allgemeinbewußtsein bedeutend größer geworden ist, legt dem Dichter historischer Dramen einen weit größeren Zwang auf, als das in früheren Jahrhunderten der Fall gewesen. Für Lessing hatte die Geschichtlichkeit im Drama nur den Platz einer „wohleingerichteten Fabel" einnehmen können, Schiller hatte sich völlig ungebunden durch die historische Wirklichkeit gefühlt: „Eine einzige große Aufwallung, die er durch gewagte Erdichtung in der Brust seiner Zuschauer bewirke, wiege die strengste historische Genauigkeit auf" („Erinnerung an das Publikum" vor der Erstaufführung des Fiesco), Goethe erwies „gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen." Es ist uns heute schwer möglich, dies in bestem Sinne selbstherrliche Gefühl unbedingt gelten zu lassen. Wir empfinden es als Fälschung, wenn das vollkommen verändert wird, was in unserer Vorstellung die Wesenheit der Dinge ausmacht, ihnen gerade ihr Besonderes und Eigentümliches gibt. Freilich muß der Dramatiker das Recht beanspruchen, anscheinend Zufälliges, gleichzeitig Wirkendes beiseite zu lassen, wenn es aus ganz anderen Zusammenhängen und Ursachenkomplexen stammt, wenn es die reine Linie des Entwicklungsganges unterbrechen würde, da er ja durch die in der geschichtlichen Wirklichkeit gebotenen konkreten Gestalten eine ihnen innewohnende Idee wirksam werden lassen und das Reale mit den Fordernissen des Kunstwerks vereinen will. Wir lehnen das Zerrbild der Historie ab, aber ebenso ihre Photographie; die vom Dichter gesuchte Wahrheit ist nach Art und Ziel eine andere als die des Historikers. Hier fordern wir nicht nur, daß die Tatsächlichkeit des gegebenen Stoffes der Wahrheit entspricht, sondern auch seelische Konsequenz der Gestalten, seelische Wahrheit, daß das Ganze als Kunstwerk künstlerisch in sich so geschlossen ist, daß es für uns schlechthin überzeugend wirkt. Die Geschichte muß zum zweiten Male neu geschaffen werden.

Es ist natürlich, daß bei dem ersten naturalistischen historischen Drama, da ja hier getreue Wirklichkeitswiedergabe gefordert werden mußte, die Historiker sich besonders zum Wort meldeten. So untersuchte in Bd. 84 der Preußischen Jahrbücher Max Lenz den Florian Geyer auf seinen Wirklichkeitsgehalt hin. Er möchte „gegen die Mähr protestieren, als ob Hauptmanns Naturalismus historischer Treue gleichzusetzen sei. Vielmehr zeigt seine Dichtung weder in den Persönlichkeiten noch in der Abschilderung der Zustände und Anschauungen noch auch in der Sprechweise selbst etwas von dem Geist der Quellen, trotzdem er diese offenbar sehr viel fleißiger studiert hat als einer seiner Vorgänger, und die Redewendungen, mit denen er die Sprache des 16. Jahrhunderts nachbildet, sich vielleicht sämtlich in der Literatur nachweisen lassen mögen." Was Lenz hier vorbringt, trifft aber vielmehr Hauptmanns Quelle, die Darstellung des Bauernkriegs durch Zimmermann 1848, als es den Dich-

ter trifft. Hauptmann glaubte in der Zimmermannschen Quelle die Historie so geschildert zu sehen, wie er dachte, daß sie gewesen sei. Nur mit dieser Wirklichkeit darf man also sein Drama vergleichen, wenn auch Zimmermann selbst schon poetisch den Stoff behandelt hat, wie nach Lenz die von zahlreichen Urkunden kontrollierten Chronisten Fries von Würzburg und Thomas Zweifel, der Rothenburger Stadtschreiber, beweisen. Allerdings scheint Hauptmann auch diese Quellen gekannt zu haben, was beweist, daß er Florian Geyer in Rimpach sterben läßt, während Zimmermann den Ort des Todes nach Limburg verlegt. Ebenso ist er bei der Schilderung des Streites um Würzburg von Lorenz Fries abhängig. Nach Zimmermann vereinigt sich Florian Geyer mit seiner schwarzen Schar mit Georg Metzler; sie erobern Weinsberg, Neckarulm, Schloß Horneck. Beim Sturm auf die Frauenburg ist Florian nicht dabei, er verhandelt über den Anschluß Rothenburgs. „Dieser edle Geist, durch Tugend und Wort und militärische Kenntnis überlegen, hatte bei dem Bauernrath zu Würzburg geniert, und sie hatten ihn ausgeschickt auf diplomatische Reisen und ihm das Schwert aus der Hand gewunden." „Ein Motiv, das Hauptmann aufgegriffen und das ihm vielleicht zu der Figur des dicken Bauernobersten Kohl den Anstoß gegeben hat", schreibt Lenz. Hauptmann läßt dann Geyer aufbrechen, nachdem er von der Niederlage des Weinberger Haufens gehört hat, während Zimmermann sagt, daß das Heer aus dem Lager aufgebrochen sei, ohne von dem Untergang der Brüder etwas zu wissen. Dadurch verknüpft er das Geschehen psychologisch, wie das offensichtlich auch bei Florians Tod der Fall ist. Der historische Geyer wird auf Rimpach von seinem eigenen Schwager Wilhelm von Grumbach überfallen und von dessen Leuten getötet. Hauptmann läßt ihn auf die Burg des Schwagers flüchten und von diesem versteckt werden. Verraten wird er von Wilhelms Frau und erschossen aus dem Hinterhalt vom Schäferhans, der in diesem Augenblick die langerwartete Rache an Florian Geyer nehmen kann. Sonst weicht Hauptmann kaum von der Geschichte so, wie sie ihm bekannt war, ab. Er erfindet wohl ein paar Gestalten, aber sie sind so sehr Teile der Menge, daß es schließlich gleichgültig ist, wie sie heißen; er erfindet wohl ein paar Situatione aber sie entsprechen den in der Wirklichkeit vorgefundenen so stark, daß man überzeugt ist, daß solche Szenen überall auch wirklich stattgefunden haben.

Auch in der Sprache versucht er möglichst Annäherung an die Wirklichkeit. Man hat ihm vorgeworfen, daß diese Annäherung, wenn er sie überhaupt erstrebte, nicht groß genug sei, daß alle denselben Dialekt sprechen, trotzdem sie aus den verschiedensten Gegenden stammen, daß der Pöbel genau so rede wie die Ritter. Es ist aber wohl kaum Hauptmanns Absicht gewesen, eine philologisch genaue Sprache wiederzugeben. Sie soll nur dazu verhelfen, Milieu und Stimmung mit zu charakterisieren. Ihre Phrasenlosigkeit und

Urwuchsigkeit konnte er in moderner Sprache nicht ausdrücken, er mußte eine wählen, die wiedergab, wie die Menschen des 16. Jahrhunderts hätten ungefähr sprechen können. Wenn sich etwas Hauptmanns Beobachtung entzogen hat, so gestaltet er frei, aber völlig im Sinne der Beobachtung. Insofern ist er unabhängig von der historischen Forschung und übt dennoch historische Treue besonders in den tausenderlei kleinen Einzelheiten, aus denen sich mosaikartig das Zeitgemälde zusammensetzt. Und darauf allein kommt es an. Denn nicht von einer Idee, sondern von einem Zustand ist Hauptmann ausgegangen. Da der Held aus der Zeit, der Landschaft, dem Volk herauswachsen muß, muß dieses Zuständliche mit allen Mitteln der Genauigkeit getroffen werden.

Wilhelm Weigands „Florian Geyer" ist offenbar nicht von Zimmermann beeinflußt, was besonders daran deutlich wird, daß er ihn auf eigene Faust mit der schwarzen Schar für die bäurische Sache kämpfen läßt, nie sich so mit den Bauern verbündet, wie Zimmermann das schildert. Bei ihm ist Geyer auch nicht, wie bei Hauptmann, bereits verheiratet — er schiebt ausführliche Szenen mit seiner Braut Barbara von Grumbach ein.

Die übrigen Dramen des Bauernkriegs reihen sich in die große Zahl derer, die ohne den Wunsch oder die Fähigkeit, die historische Wahrheit umzuwerfen oder neu zu gestalten, ohne Probleme aufzuwerfen oder Mythen zu schaffen, sich an der Verarbeitung einzelner Situationen, Ereignisse, Erlebnisse genug sein lassen.

Wir werden nun zunächst diejenigen Dramen auf ihr Verhalten zur Historie prüfen, die sich zu mehreren um den gleichen Stoff gruppieren, weil sich hierbei die Geister scheiden und uns ihre verschiedenen dichterischen Absichten offenbar machen. Dazu gehören die Dramen um Friedrich den Großen. Sie bewegen sich zwischen zwei Polen: dem Drama Boettichers und dem von Ernst.

Wie Hauptmann eilt Boetticher von Szene zu Szene, aber bei ihm finden wir weit mehr erfundene Szenen mit historischen Personen, und auch die Zahl der gänzlich frei erfundenen Auftritte ist größer. Sie sind alle um die unverändert gelassenen Ereignisse herumgruppiert. Die Zeitstimmung wird in Kasernen- und Audienzszenen wie ein historisches Gemälde ausgeführt. Die Intrigen am Hofe um die englische Heirat, der Fluchtversuch in Steinsfurth, Küstriner Kerkerszenen, die Ohmacht bei Kattes Enthauptung, die Hochzeit Wilhelminens, Rheinsberg, das sind die historisch bekannten Tatsachen und Orte, um die sich das Geschehen gruppiert im ersten Teil. Der zweite Teil bringt in buntem Wechsel Kabinettsszenen, die Schlachten von Mollwitz, Hohenfriedberg, Kolin, Kunersdorf, Burkersdorf bis zur Vermittlung des Friedens durch Graf Brühl: „England und Frankreich sind bereit zum Frieden, das Reich

will ihn, Rußland ist satt von Blut, und Oesterreich muß sich fügen." Dann bricht das Geschehen plötzlich ab, und das letzte ist die Sterbeszene des einsamen und verbitterten Königs.

Boetticher will die Unruhe dieses nach allen Seiten ausgedehnten Lebens einfangen, indem er im ersten Teil in 14 Szenen zwölfmal den Schauplatz, im zweiten Teil bei 15 Szenen vierzehnmal wechselt. Da, wo er unhistorisch wird, handelt es sich hauptsächlich um Stimmungsszenen, mit denen er häufig arbeitet. So die festlichen Tage in Rheinsberg, Grumkow, dem bei seinen Intrigen angst wird, nachts auf der Landstraße in Sturm und Regen, im zweiten Teil die Szenen mit den erfundenen Gestalten des Jesuiten Guarini und seines Schülers Michael, die Stimmen zweier Reiteroffiziere in der Nacht, oder bei Kunersdorf die von preußischen Grenadieren, die „im Sprechen wie Weinen" klingen. Dabei intensiviert er die historischen Situationen in ihrer Wirkung auf den Zuschauer durch das Bühnenbild, indem er die Stimmung außen und innen sich entsprechen läßt. So arbeitet er stark mit Helle und Dunkelheit: Dämmer herrscht bei Friedrichs Visionen; eine Szene, als alles den Frieden nahe glaubt, spielt am hellen Frühjahrsmorgen; „Nacht (jedoch die Morgendämmerung wirft schon bleiche Lichter durch Dachluken und Ritzen)" ist es, als der Kronprinz flieht; als der Vater gestorben ist und Friedrich ihm die Augen geschlossen hat, strömt helles Licht in den Raum, „und ein leiser Wind macht die Vorhänge und Tücher erbeben".

So verändert Boetticher nicht direkt historisches Geschehen, aber er malt es stimmungsmäßig aus. Dabei wird freilich nicht recht klar, inwiefern ihm das Geschehen sinnvoll oder als unter einer Idee stehend erscheint. Das Ende Friedrichs ist nämlich so gequält, er ist von einer so grenzenlosen V chtung alles Menschlichen, sein Tod wird von seiner Umgebung so ersehnt, daß uns, wie er selbst, alles Vorangegangene und Große zum Schluß doch in Trostlosigkeit zu versinken scheint. Wirklich hat sich Friedrich am Ende seines Lebens bei dem schweren körperlichen Leiden nach dem Tode gesehnt, aber überall wird berichtet, daß er bis zuletzt sich Humor und lebhaften Geist bewahrt habe. Der Friedrich, der in seinem Testament schrieb: „Ich gebe gern und ohne Bedauern diesen Lebenshauch, der mich beseelt, der wohltätigen Natur, die ihn mir geliehen hat . . . zurück", ist ein ganz anderer als der hypochondrische Alte, dem eigentlich alles, was er geschaffen hat, nichts mehr bedeutet, ja sinnlos vorkommt. Diesen Eindruck kann auch die Vision des Vaters und des jungen Michael, der Deutschland verkörpern soll, nicht bei uns auslöschen. So beugt Boetticher sich wohl einer gewissen Notwendigkeit historischen Geschehens, aber das Bemühen um zeitlose oder mythische Gestaltung bleibt in Ansätzen stecken. Die Ansätze dazu sind immerhin vorhanden; man sucht sie ganz vergeblich in den Dramen von Krüger, Pfordten und Ludwig Mögen

sie voneinander abweichen, mag Ludwig das Recht der Jugend gegenüber dem Alter betonen und sprachlich historischen Anstrich geben, mag Pfordten Friedrich Wilhelm in wohlgesetzten Tiraden seine Ansichten über Pflicht und Staat äußern lassen, die Fritz wie ein eifriger Schuljunge sich zu eigen macht, mag Krüger sein Drama nicht mit der Aussöhnung der beiden beschließen und im Vorwort den Anspruch erheben, einen Weg zum lebensfähigen historischen Drama, das vom Geist seiner Zeit erfüllt ist, gefunden zu haben — bei allen dreien sieht man deutlich, daß sie Historie zwar benutzen, sie aber weder zu neuem Leben erwecken, noch einen Sinn in ihr entdecken.

Das ist ganz anders in Burtes Katte-Drama. Kattes Charakter ist auf die verschiedenste Weise von Historikern und Dichtern gedeutet worden: war er einmal lebenslustig und oberflächlich und ließ sich ohne Nachgedanken auf die Flucht ein, so reizte ein anderes Mal die Gefahr seine Abenteurerlust, wollte er bei einem dritten dem Kronprinzen wirklich ehrlich helfen, einem verhaßten Zwang zu entrinnen. Indem Burte ihn bewußt die ganze Schwere der Verantwortung empfinden läßt, ihn in den Konflikt zwischen Treue zum König und Treue zum Freund stellt und ihn unter völliger Aufgabe seiner selbst handeln läßt, motiviert er und macht er recht eigentlich glaublich den Wandel, den die Erschießung Kattes in Friedrich hervorruft. Wenn er historisch ganz bekannte Situationen dramatisch gestaltet, wie z. B. die, in der der König den flötenspielenden Fritz mit Wilhelmine und Katte überrascht, so entwickelt er sie mit innerer Notwendigkeit. Und während bei den vorher Genannten die bekannten Worte des Königs: „Hätte mein Vater mich so behandelt, wie ich ihn, ich wäre ihm hundertmal davongelaufen", einfach als Wiedererzählung der historischen Situation erscheinen, so hat sich bei Burte die Situation so zugespitzt, daß diese Worte organisch in das Ganze eingebaut sind. Und da, wo er unhistorisch ist, biegt er doch nie den Sinn der Geschichte um: so dient die Liebe zwischen Wilhelmine und Katte dazu, Katte die ganze Schwere des Opfers fühlen zu lassen. Trotzdem hier Leben und Glück locken, als Wilhelmine ihn bei ihrer Liebe beschwört, rechtzeitig zu fliehen, erhöht das nur seine Opferbereitschaft zum Tode.

Ähnlich ist es auch mit der erfundenen Szene zwischen dem König und Katte. Katte muß seinen bitteren Weg ganz bis zum bitteren Ende gehen: der König glaubt gar nicht an eine heroische Haltung, ja, Katte muß es sich gefallen lassen, daß sein Verhalten als Theaterspielerei gebrandmarkt wird. Hier ist Historie zum inneren Erlebnis geworden — ohne daß Burte leichtfertig mit ihr umsprang, wurde sie konzentriert auf ein Problem und von innen her gedeutet. Ihr Wesentliches bleibt bestehen, und doch ist das Geschehen in die Zeitlosigkeit erhoben; die Gestalten bleiben die, die wirklich so gelebt und gehandelt haben, und trotzdem ist das Problem ein allgegenwärtiges, die Lösung eine allgemeingültige.

Weit mehr als Burte distanziert sich Ernst von der Geschichte und der Wirklichkeit. Daß er das auch beabsichtigt, zeigt schon die sprachliche Form des Zehnsilbeners, zeigt das Fehlen einer scharf absetzenden und trennenden Charakterisierung. (Z. B. die Königin:

„Ich beuge mich dem König und Gemahl.
Wir Frauen wachsen auf im Elternhaus,
Um eines Fremden Leben einst zu leben,
Ihm Kinder gebend, die nicht uns gehören.")

Ernst stellt Katte in dasselbe Verhältnis zu Vater und Sohn wie Burte. Aber das Band beruht hier mehr auf theoretischer Ueberlegung als starkem Gefühl. Und theoretisch ist auch das Verhältnis zwischen Katte und Fräulein von Winterstein. Die Charaktere sind so aus aller Zeit herausgehoben, so mit Typenmerkmalen versehen, daß von der historischen Situation kaum etwas übrigbleibt. Auf Ortsangaben, Bühnenanweisungen wird völlig verzichtet. Die Personen sind in eine Ebene gehoben, in der es kein Menschsein, kein wirkliches Leben mehr gibt. Es ist ein Sinn im Geschehen, aber der Sinn, den der Dichter ihm gegeben hat. Burte dagegen arbeitete den in der Geschichte liegenden Sinn heraus! Zugleich macht Ernst sein Drama in gutem Sinne tendenziös. Es ist 1915 uraufgeführt — und jetzt werden wir mit einem Mal zeitlich, d. h. modern, beeinflußt. Der König sieht England mit den Augen des Deutschland von 1914, Preußen ist völlig identifiziert mit Deutschland — überall finden sich Anspielungen auf das kriegerische Geschehen von 1914. So wird das Drama hier fast so völlig unhistorisch, daß die Frage berechtigt ist, ob es notwendig war, auf Friedrich den Großen zurückzugreifen, um diesen „Preußengeist" zu manifestieren. Diese Bedenken hat man auch bei Ernsts „Canossa". Zwar sind die Charaktere und Ereignisse weit stärker an historische Zeit gebunden als in „Preußengeist", aber mit der Geschichte wird so frei umgesprungen, daß man an eine Sinndeutung nicht mehr glauben kann. Die allgemeine Ansicht über den Gang nach Canossa wird geradezu umgekehrt: Heinrich ist der Sieger, Gregor der Besiegte. Das historisch so festgelegte Geschehen verliert hier seinen Sinn, wo Ernst um neue Sinngebung ringt, es in menschlich Zeitloses auszuweiten sucht. Den Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit „beim oberen Menschen" soll das Drama darstellen, aber wenn dieser Mensch in der Geschichte gefunden wird, so darf ihm, was sein geschichtliches Dasein ausmacht, nicht gerade genommen werden. Denn dann ist das historische Geschehen eben nicht notwendig, sondern absolut zufällig!

Darin, daß er einen geschichtlichen Verlauf ganz in einen sittlichen Konflikt verwandelt, ist Ernst ähnlich Max Pulver mit „Alexander der Große"; wenn er hier nach der geschlossenen Form des klassischen Jambendramas strebt, so distanziert er sich freilich bei d i e s e m Stoff nicht so sehr von der Geschichte, wie Ernst das tut.

Auch läßt er die groben äußeren Verläufe unangetastet, von denen die Geschichte berichtet. Aber diese äußere Genauigkeit ist im Grunde unwesentlich; allein auf die innere Entwicklung kommt es an, die sich in diesem Fall unserer historischen Erkenntnis entzieht. So dient der historische Besuch Alexanders in der Oase Siwa beim Tempel des Jupiter Ammon dazu, uns Alexanders inneres Verhalten zu seiner Stellung klarzumachen, so sind die Eroberung Persiens und Roxanes, der Tod des Freundes Hephästion nur wertvoll als Ereignisse, an denen die Stufen der inneren Entwicklung vom Helden zum Heiligen offenbar werden. Die Gestalt, die ihm hilft, auf diesem Wege vorwärts zu kommen, der indische Yoghi, ist frei erfunden. Indem Pulver in Alexander den Helden und den Heiligen vereint, d. h. ihn am Ende „dem Heiligen verwandter als der Tat" sein läßt, zeigt er seine Abhängigkeit oder doch mindestens seinen Zusammenhang mit dem Ruf nach neuem Menschentum, den der Expressionismus ertönen läßt, d. h. in unserem Fall mit Georg Kaiser in seinen „Bürgern von Calais". Georg Plotke schrieb 1918 in „Das deutsche Drama[1])": „Dem neuen Menschen ist der historische Ballast (!), wie ihn Kaiser der Froissardschen Chronik entnahm, nur dienendes Werkzeug von sehr untergeordneter Bedeutung. Der Anblick der Rodinschen Gruppe zwang die Idee aus dem Unbewußten ans Licht. Der Denker, der Aktivist schafft hier die neue Tat und, mit dem Heldenbegriff der Antike, in dem Opfer dieser Tat ihren Täter." Immerhin ist Kaiser das Historische nicht so sehr als Ballast erschienen, wie seine Widmung, die von den „fruchtbaren Gräbern" dieser sechs Männer spricht, zeigt. Tatsächlich ist die geschichtliche Ueberlieferung hier so dürftig, so sehr auf Tatsachen beschränkt, daß es Kaiser freisteht, im Sinne seiner Idee frei zu schalten und zu erfinden.

Wir gehen jetzt über zu den Napoleondramen, zunächst zu dem von Carl Hauptmann. Nur ein einziges Mal gibt Hauptmann in einem der letzten Akte des II. Teiles eine Jahreszahl an. Erst im Laufe jeder Szene wird klar, an welchem historischen Zeitpunkt man sich befindet, und wenn man die Reihe der Szenen durchgeht, wird es deutlich, mit welcher erstaunlichen Genauigkeit hier gearbeitet wird.

Der erste Teil unterscheidet sich dabei vom zweiten darin, daß er mehr historische Szenenkomplexe bringt, während der zweite Teil mit fast jeder Szene in neues Geschehen hineingreift. Nachdem das Vorspiel die Rettung der Bonaparte-Familie aus Korsika durch Napoleon gebracht hat, beginnt der I. Akt mit dem Heiratsversprechen Josephines. Entgegen der Historie bekommt Napoleon erst einen Tag nach der Hochzeit den Befehl über die italienische Armee. In genauer Aufeinanderfolge bringen die nächsten Szenen die einzelnen Stationen der italienischen Siege. Dabei achtet Hauptmann besonders

[1]) I. Jahrg. 1. Heft. Seite 9.

genau auf die treue Wiedergabe der Jahreszeiten. „Ende März sind wir losgezogen . . . . . Monte-Notte am 11. April, Milesimo am 16. April . . . . .", „und wenn jetzt bald die Blütenkaskaden über eure Klostermauern quellen . . . ." Ueber die Verbrennung von Mantua geht es zum Bündnis mit dem Papst. Das Dokument wird wortgetreu vorgelesen. Das Vordringen in Kärnten und in der Steiermark wird ausgelassen, dafür folgen zwei Szenen über den Staatsstreich von 1797, eine unhistorische Szene in Mailand. Dann kommt der ägyptische Feldzug, die Seefahrt, die Einnahme Syriens, die Rückkehr nach Paris und der Sturz des Direktoriums. Damit schließt der erste Teil. Die Befestigung der Macht vom Konsul zum Kaiser wird nicht behandelt. Der zweite Teil beginnt insofern unhistorisch, als Napoleon den Plan, gegen die Engländer über den Kanal vorzugehen, bereits als Konsul gefaßt hat, nicht wie hier, in der Kaiserzeit, 1804. Einer Zusammenkunft von Kaiser Franz und Kaiser Alexander folgt der Zug durch Deutschland, Polen, Tilsit, das Bündnis mit Alexander. Der Schauplatz springt über nach Spanien, die Unterstützung, die England Spanien bietet, wird gezeigt durch eine Szene in London. Uebersprungen wird dann der Erfurter Kongreß 1808 und der spanische Aufstand, um gleich zur Gefangennahme des Papstes überzugehen; es fehlt die Niederlage bei Aspern; 1809 enthüllt der Kaiser seinen Plan Marie Louise; der Zar entscheidet sich gegen ihn 1811, das Feldlager in Rußland 1812, eine Szene in Breslau mit dem Freiherrn vom Stein; in einer frei erfundenen Szene in einer Baudenstube im Riesengebirge erfahren wir, daß das Bündnis Preußen-Oesterreich-Rußland geschlossen ist. Zu Beginn des V. Aktes ist Napoleon auf dem Rückzug nach Leipzig; es folgen der wenig freundliche Empfang in Paris, die Landung Ludwigs XVIII. in Bordeaux, Napoleons Abdankung 1814. Das Nachspiel bringt Napoleons Tod 1821 in St. Helena.

Ebenso wie Hauptmann in der Folge der Szenen sich an die Wirklichkeit hält, hält er sich an die historischen Personen — mit einer Ausnahme: das ist „Die Gestalt des bleichen Menschen in Ketten", der Napoleons innere Stimme verkörpert. Es ist ganz bezeichnend, daß im I. Teil diese Gestalt in vier Szenen mahnend vor den Kaiser tritt, im II. nur einmal ganz kurz — Napoleon hört nicht mehr auf die mahnenden Stimmen des eigenen Innern. Daneben sind noch einige Soldaten- und Volksszenen erfunden. Hauptmann arbeitet stark mit Napoleons Erlassen und Proklamationen, die er ausführlich und genau, geschickt in die Handlung verflochten, wiedergibt. Trotzdem ist er weit entfernt vom Realismus, schon allein dadurch, daß er diesen weiten Zeitraum umgreift, daß er Auswahl trifft, daß seine Personen moderne Sprache sprechen. Die Geschichte ist für ihn ein Gebilde von sinnvoller Tatsächlichkeit. Die schnelle Aufeinanderfolge, die dauernde Bewegung von Ort zu Ort sind das äußere Zeichen von Napoleons Rastlosigkeit. „Du mußt weiter-

siegen . . . . Warum muß gesiegt sein? . . . . Es ist ein Wahn im Blute . . . . Es ist eine heiße Lockung . . . . Es ist der alte Kainsfluch . . .", sagt der „Bleiche Mensch". So wird Napoleon über die Einmaligkeit seiner geschichtlichen Erscheinung hinaus die Verkörperung des Menschen, der im rastlosen Streben nach Ruhm und äußerer Ehre es verlernt, auf die Stimmen seines Inneren, die ihn zu einer höheren Art von Menschlichkeit zwingen wollen, zu hören, und der darum scheitern muß.

Emil Ludwig greift sich dagegen nur das Jahr 1812 heraus. Er beginnt mit einem Ballfest, auf dem die alte und die neue Gesellschaft in buntem Gemisch Konversation macht, durchhechelt, kokettiert; er zeigt Napoleon in den unwürdigsten Situationen, die aber der Gesellschaft sensationell sind. Einen Beweis von Napoleons Vielseitigkeit soll dann die nächste Szene geben, in der er hunderte von Ideen diktiert, die von trivialen Redensarten unterbrochen werden. Dann plötzlich redet er in höchst gehobenem Stil, in poetischer Prosa, jambisch, schleudert das bekannte Wort „Ideologen" in die Gegend, um später sich ganz sentimental zu zeigen. Der damit erschöpfte I. Akt ist so charakteristisch, daß es nicht lohnt, die nächsten noch zu untersuchen. Wahl- und planlos wird in Historie und Anekdote hineingegriffen, durch Schlagworte und bekannte Namen der Anschein der Historie erweckt; auch eine Schlacht — es soll die von Borodino sein — fehlt nicht auf der Bühne.

Nicht besser steht es in Bahrs „Josephine". Hier wird allerdings wenigstens nicht der Anschein erweckt, als ob das Schauspiel Anspruch darauf erhöbe, sich mit der historischen Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Der Grund zum Kommando im italienischen Feldzug ist in Intrigen Josephines zu suchen, die in Paris ihre Freiheit haben will; zur Schlacht kommt es dann, wenn Napoleon wütend über zu kurze Briefe von ihr ist; endlose Szenen mit einer Wahrsagerin, die „Kleiner" zu Napoleon sagt, füllen die Akte. Das einzig Historische ist, daß Josephine ihm in den italienischen Feldzug nachkommt. Die Sprache ist frivoler Jargon der Jahrhundertwende — man kann hier nur über die Unverfrorenheit staunen, mit der historische Größe herabgezogen wird.

Bei Ludwig und Bahr kann von einer Idee nicht die Rede sein, nur von der Tendenz zu nivellieren, Heldenhaftes klein und allzu menschlich darzustellen, in dem Frohgefühl, die Entdeckung gemacht zu haben, daß im Grunde gut und böse beim anscheinend großen Menschen genau so verteilt sind wie beim Schwächling. Da nützt es auch nichts, wenn Bahr im Vorwort seinem Stück eine Idee zuschreiben will.

In seiner Arbeit „Struensee in der deutschen Literatur" hat Rainer Schlösser einen „Ueberblick über das historische und halbhistorische Schrifttum" gegeben, das die Geschichte Struensees darstellt. Danach hat Erler sowohl Wittichs „Struensee" (Leipzig 1878)

wie die Prozeßakten der Ehescheidung, natürlich auch Hebbels Aufsatz gekannt. „Schawallers Tragödie hat wohl historische Unterlagen nur aus Hebbels Aufsatz und einer der Weberschen Weltgeschichten."

Erlers Drama spielt von 1771 auf 72. Dadurch zieht er das Geschehen zusammen; in Wirklichkeit kommt Struensee schon 1769 an den Hof. Nachdem er den kranken Kronprinzen geheilt, schenkt die Königin Karoline Mathilde ihm Vertrauen; Struensee bringt es zu einer formalen Aussöhnung zwischen ihr und dem König. Aber bald gewinnt er auf dem Weg über die Königin dauernde Herrschaft über den Willenlosen. Die Königin liebt ihn, in Struensees Neigung mischt sich eine gewisse Berechnung. Die beiden ergreifen Maßnahmen, um ihre Herrschaft zu sichern und entfernen die einflußreichsten Persönlichkeiten. Struensee wird geheimer Kabinettsminister und Graf und fühlt sich ganz als Reformator; aber Zeit und Umstände sind dazu nicht geeignet. Zum Sturze Struensees vereinigen sich die Königin-Mutter Juliane Marie und ihr Sohn mit dem Kabinettssekretär Guldberg, mit den Obersten Rantzau, Eichstädt und Köller. Sie dringen nachts in des Königs Schlafzimmer und zwingen ihn, die Haftbefehle gegen Struensee und die Königin zu unterzeichnen. Köller nimmt Struensee gefangen, Rantzau die Königin. Struensee und Brandt werden geköpft und gevierteilt, nachdem Struensee sich zum verbotenen Umgang mit der Königin bekannt hatte. Karoline Mathilde geht in die hannöverschen Lande ihres Bruders.

Am meisten weicht Erler ab von der geschichtlichen Tatsächlichkeit in der Gestalt Struensees und seinem Verhältnis zur Königin. Nicht aus Ehrgeiz, aus dem Wunsch zu herrschen, bemächtigt sich Struensee der Gewalt: sie wird ihm gegeben vom König, weil der seine Stärke fühlt. Und um vor dem König rein dazustehen, hält Struensee sich fern von der Königin. Er fällt hier nur ungerechter Feindschaft und Intrigen zum Opfer. Erler sagt in seinem Aufsatz „Die tragischen Probleme des Struensee-Stoffes", daß das dramatische Problem ein anderes sein müsse als das historische. Der König ist als Geisteskranker als dramatischer Faktor ausgeschaltet, der Grund für Struensees Untergang darf nur in ihm selbst gesucht werden. Und „die Königin gewinnt in Wahrheit in ihrem Gefühl für Struensee erst den sittlichen Schwerpunkt. Allerdings muß sie wahr sein, wahr gegen ihren Gemahl, ob er es verdient oder nicht." So wird die Wahrheit tragisches Problem. Ihr zuliebe erfolgen die Entfernungen von der historischen Wahrheit. Denn „das naturhaft tragische Problem hat nichts mit der sogenannten Schuld, diesem Polizeibegriff der Aesthetik, der untrennbar von Rache oder Sühne ist, zu schaffen. Es heißt das Opfer des Lebens, das höchste, das der Mensch der Idee bringen kann, entwerten, wenn man es als Sühne für eine Schuld hinstellt." Es kommt darauf an, sich von

moralischer Wertung frei zu machen und sich einem Prinzip unterzuordnen, das wegen der „verwirrenden Vielheit der subjektiv-notwendigen Lebensprozesse" nicht inhaltlich, sondern formal sein muß: dem Prinzip des Gleichgewichts. Zu Beginn der Tragödie müssen die Lebenskräfte sich das Gleichgewicht halten, „im notwendig einsetzenden Lebensdrange dies Gleichgewicht in unheilbarer, ihre Lebensmöglichkeit vernichtender Weise stören". Die Entwicklung des Dramas ergibt sich aus den Charakteren, und diese sind wieder die „unendlich vielartigen Ausprägungen des einen rassehaft bestimmten Volkscharakters, dessen Grundelemente sie enthalten müssen". Die erkennbaren Grundelemente des deutschen Charakters nun sind Wahrheit und Gerechtigkeit — verkörpert in Struensee. Die deutsche Tragik muß also notwendig schuldfrei sein. Diesen Prinzipien ordnet Erler die historische Wahrheit unter.

Größere Veränderungen nimmt Kurt Schawaller vor. Er läßt es erst sehr spät zum Geständnis der Liebe zwischen Struensee und der Königin kommen und gleich einen Tag später zur Verhaftung: „Struensee in höchster Gunst bei der Königin, Struensees Zimmer verschlossen, Struensee nicht zu finden, die Königin öffnet ihr Zimmer nicht . . ." Das genügt, damit Christian augenblicklich die Verhaftung beider unterzeichnet. Häufig werden Tumultszenen von Matrosen oder Bauern eingeschoben, die sich gegen die Reformen empören. Schawaller läßt den jungen Kronprinzen zwölf Jahre verschollen sein, was ebenfalls nicht der Historie entspricht. Reichlich gewaltsam soll diese Erfindung das Scheitern der ehrgeizigen Pläne Julianes offenbaren. Der Kronprinz, bei Struenses Tod sechsjährig, soll jetzt ganz in dessen Geist erzogen sein und wirken, so daß Juliane letzten Endes von dem besiegt wird, den sie zu besiegen glaubte. Hier scheint mir der Geschichte eine Idee aufgezwungen, die nicht in ihr liegt — daher müssen die Ereignisse sich eine gewaltsame Verbiegung gefallen lassen.

Auch Felix Hübel zitiert am Anfang seines Dramas Schillers Wort: „Die Geschichte ist nur ein Magazin für meine Phantasie." Bei ihm geht es um die letzte Zuspitzung des Geschehens im Jahre 1772. „Haben wir nicht entsagt, um glücklich zu machen?" Dies Motto steht über dem Verhältnis der Königin zu Struensee. Sie will durch ihn zur freien Herrscherin eines freien Volkes werden. Sie stachelt ihn auf zu immer neuen Taten, die er nur zögernd tut. Die Beweise für den Ehebruch zieht Guldberg aus den verlogenen Behauptungen einer bestochenen Kammerjungfer. Mathilde wird durch einen alten Freund aus der englischen Heimat gewarnt, ihren Zielen allzu offen nachzugehen. Juliane selbst ist dabei, als die beiden Schuldigen verhaftet werden. Die hauptsächlichste Veränderung liegt darin, daß Schawaller Struensee zu einem Träumer macht, der nie fähig ist, für eine Tat voll und ganz einzustehen. Warum das aber geschehen ist, ist nicht recht einzusehen.

In ihren Dramen um Peter den Großen sind Erler und Lublinski sich in der Schilderung der Zeitstimmung, so wie sie aus der Historie hervorgeht, sehr ähnlich, ebenso in der Gestalt Peters selber. Ihre Abweichungen voneinander und von der Geschichte beziehen sich hauptsächlich auf den Zarewitsch und den Günstling Menschikoff, dann auf einige Nebenpersonen. In der Geschichte steht Alexei in Verbindung mit der altrussischen Partei. Als Peter beschließt, ihn von der Thronfolge auszuschließen, leistet Alexei zum Schein Verzicht. Nachdem aber sein Vater seine zweite Europareise angetreten, entfloh er nach Wien und Neapel. Peter befahl ihm, zurückzukehren und enterbte ihn. Er wurde zum Tode verurteilt, und als sein Vater ihn später begnadigte, hieß es, Alexei wäre infolge der schweren Gemütserschütterungen gestorben. Er war verheiratet mit Charlotte von Braunschweig. Menschikoff stieg vom Bäckerlehrling bis zu den höchsten staatlichen Ehrenstellen auf. Nach langen Jahren der Gunst brachten aber sein Eigennutz und seine Habsucht den Zaren so gegen ihn auf, daß er vom Kriegsgericht zum Tode verurteilt, dann aber begnadigt wurde und seine frühere Stellung nicht wieder gewinnen konnte. Katharina I. hatte es hauptsächlich seiner Entschlossenheit zu danken, daß sie auf den Thron kam.

Erler nun fordert, „daß charakternotwendig wahr und gerecht, also sittlich handelnde Menschen, in denen ein elementares Problem Leben gewann, das Gleichgewicht ihrer Lebenskräfte, von dem allein ihre Lebensmöglichkeit abhängt, unheilbar zerstören". Wie dieses Prinzip seinen Struensee einen anderen als den historischen werden ließ, so verändert es hier das Gesicht Menschikoffs. Es ist ihm zwar selbstverständlich, daß er zum Herrschen auf die Welt gekommen, aber niemals wird er skrupellos über den Zarewitsch hinwegschreiten, weil der schwach ist und einen Halt braucht und weil er ihn liebt. So versucht er, ihn zum Herrscher zu erziehen, zur Tat zu locken. So vergeblich allerdings, daß er in Verzweiflung selbst den Fluchtplan für Alexei entwirft. Aber dieser muß ihm aufs Kreuz schwören, nie wieder zurückzukehren. Er will ihn nicht zurückholen, als der Zar es fordert, und fällt darum in Ungnade. Völlig unhistorisch ist Erler da, wo er den Zaren selbst Menschikoff auffordern läßt, den Zarewitsch zu schützen und zu befreien, nachdem er zurückgekehrt. Als der aber sieht, daß der Zarewitsch der Herrschaft, die er an sich reißen will, völlig unfähig ist, warnt er ihn nicht vor dem Vater. Aber er ist der Feind geworden, der ihn zu dieser Situation gezwungen hat. Immer hat der Zar nur genommen — nun soll er geben: Menschikoff will Katharina wieder für sich haben und — das Reich allein regieren. Als Peter ihm das verweigert, stürzt Menschikoff ihn von der Brücke in den unteren Schloßhof. Da Erler diesen Günstling so völlig umgestaltete, mußte er fast alle Szenen mit ihm frei erfinden bis zu seiner letzten Tat. Das geschieht wieder um der inneren Wahrhaftigkeit willen; Lublinski

dagegen benützt die Abweichungen von der Geschichte fast immer um oft plumper Bühnenwirksamkeit willen. Besonders auffällig ist das beim Tode des Alexei und des Zaren, bei der Gestaltung der Frauen. Die geschichtliche Wirklichkeit soll durch eine äußerst grobe, ungeschliffene (aber moderne) Sprache, durch Roheit in den Handlungen, Wildheit, Undiszipliniertheit in ihrer Atmosphäre wiedergegeben werden. Aber damit kann er nicht, wie er als Forderung aufstellt, „den ewig und wesentlich menschlichen Gehalt aus der historischen Form herausschälen und vor allem strengste Unparteilichkeit wahren"[2]).

Er kommt überhaupt zur Geschichte, weil hier der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft in „großstiligerer und reinerer Form" enthalten ist als in der Gegenwart. „An Peter dem Großen zeigt sich dieser Kampf freilich in einer sehr barbarischen Welt. Es ging nicht an, diese Barbarei irgendwie zu veredeln, weil es ja das soziale Problem der Menschen dieser Tragödie darstellt: Wie hören sie auf, Barbaren zu sein, wie werden sie Europäer?" In diesem Satz wird ganz deutlich, daß Lublinski sich den „Weltanschauungsbedürfnissen" seiner Zeit anpaßt: Soziale Kräfte und Gesetze werden zum Schicksal für den einzelnen und die Gesamtheit. Aber er faßt das Problem doch anders als der „Florian Geyer". Bei ihm soll die soziale Gebundenheit an einem wirklich Großen und Starken zur Darstellung kommen. Der Held erliegt zwar den Gesetzen der Gesellschaft, aber er bleibt der starke Held. So will Lublinski die Geschichte ansehen mit „den Augen des modernen Soziologen". Worin zeigt sich nun das Heldenhafte in Zar Peter? Einzig und allein darin, daß er nicht vor seinem Untergang flieht. Er hätte Menschikoff freiwillig die Zügel der Regierung überlassen und einen ruhigen Lebensabend verbringen können, aber er kämpft selbst dann noch, als er die völlige Aussichtslosigkeit des Kampfes bereits einsieht. So etwas hatte der Naturalismus sich nicht zum Gegenstand machen können; er hatte die soziale Gebundenheit am Kleinen, Hilflosen, Schwachen gezeigt. Wenn, wie im Florian Geyer, eine Persönlichkeit Herr über die Verhältnisse zu werden glaubte, so mußte sie sich bald zur Resignation zurückziehen in der Erkenntnis, doch hilflos dem Geschehen gegenüberzustehen. Ganz im Gegensatz hierzu will Lublinski den Kampf schildern des Menschen, der seine Freiheit und Willkür behaupten und durchsetzen will „mit einer Notwendigkeit, die ihn vernichtet, ohne ihn zu demütigen". Hier sehen wir deutlich seine Verwandtschaft mit den Absichten Paul Ernsts. Aber bei ihm bekommt das geschichtliche Gebilde eine nicht ganz einheitliche Färbung. Während Ernst es völlig herausnimmt aus seiner Zeit, umprägt zu dauernden Typen, so fühlt

[2]) „Moderne Weltanschauung und geschichtliche Dichtung" Kunstwart 1899.

Lublinski sich der Historie soweit verpflichtet, daß er auf derb-realistische Milieuschilderung nicht verzichtet. Bei ihm ist der Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit ganz und gar zeitlich und örtlich gebunden, einmalig und unwiederholbar in dieser Form. Das soziale Verhalten, an dem die Zeit um die Jahrhundertwende interessiert ist, wird nur gezeigt an einem Beispiel aus der Geschichte, das im übrigen ohne Bezug zur Zeit bleibt, auch nicht Zeitloses und Gültiges bringt.

Das ist es gerade, was Hans Franck im historischen Drama vermeiden will. „Das Vergangene ins Gegenwärtige reißen, das Gegenwärtige im Spiegel der Vergangenheit mit unvergeßlicher Klarheit und Leuchtkraft sichtbar werden zu lassen, den Stoff herauszuheben aus seinen tausendfachen Verflechtungen mit Zeit und Wirklichkeit"[3]) muß die Aufgabe des Dramatikers sein, der einen historischen Stoff gestaltet. Allerdings hat Franck diese Forderungen formuliert lange, nachdem er sein historisches Drama „Herzog Heinrichs Heimkehr" geschrieben. Und wir müssen es als einen Versuch auf dem Wege zum so geforderten historischen Drama betrachten. Die Geschichte berichtet, daß, als 1298 Heinrich der Pilger nach 26jähriger Gefangenschaft bei dem ägyptischen Sultan nach Mecklenburg zurückkehrt, der Sohn mit zwei Räten dem Vater nach Wismar entgegenzog. Sie erkannten aber den Herrn beim ersten Zusammentreffen nicht wieder. Bald jedoch überzeugten die Räte sich aus bestimmten Fragen und Antworten und führten ihn zu seinem Sohn. Mit ihm zusammen hielt er dann seinen Einzug. Von seinen Kindern fand er nur Heinrich vor; sein Sohn Johann war auf einer Bootsfahrt ertrunken, seine Tochter von ihrem eigenen Mann, einem Herzog von Polen, ermordet worden. Franck läßt nun Vater und Sohn nicht so kampflos zusammenkommen. Es ist für ihn von höchster Bedeutsamkeit, die seelische Entwicklung des Alten und des Jungen zueinander zu verfolgen. Bei ihm lebt auch die Tochter noch unverheiratet am Hofe. Sie ist die einzige, die sofort instinktsicher fühlt, daß der Angekommene kein Schwindler, sondern ihr Vater ist. Freilich gelingt es Franck doch nicht, Gegenwart und Vergangenheit so zu vereinen, wie er es später fordert. Das Vater-Sohn-Problem wird nicht zum Typischen erhoben, bleibt speziell. Eine gewisse Zeitlosigkeit könnte man ihm zuerteilen, wenn man es so faßt: Nur indem der Reife sich um der Jugend willen überwindet, gewinnt er diese Jugend für sich. Aber die Problematik bleibt doch auf den Einzelfall beschränkt. Das ist anders bei Dietrich Eckart und Walter Flex. Molo und Unruh.

Indem Eckart den Charakter Heinrichs VI. stilisiert, macht er ihn zum Vertreter echten Deutschtums. Und um dieses Deutsche so stark herauszustellen, daß es mahnt und zur Nachfolge ruft, wer-

[3]) Bühnenblatt der Städtischen Bühnen Dortmund 1927, 9. Heft, 4. Jahrgang, Seite 1—5.

den die historischen Ereignisse zugunsten des Charakters verschoben. Eckart greift das Jahr 1192 heraus, in dem Heinrich von Italien zurückkehrt, sich des Gegners Richard Löwenherz bemächtigt und mit Heinrich dem Löwen aussöhnt. Völlig unhistorisch ist der Schluß: Heinrich lehnt das von Frankreich und England gebotene Lösegeld ab und besiegt Richard durch innere Größe. In Wirklichkeit zwang er Richard zu hohem Lösegeld, das er dringend für einen neuen Zug nach Italien brauchte. Die Fülle der Nebenpersonen ist nur dem Namen nach historisch. Die Idee wahren Deutschtums verfährt hier ganz souverän mit historischer Wirklichkeit, da sie das Wichtige ist, auf das allein es ankommt, weil wahres Deutschtum jetzt, zu Anfang des Krieges, allen eingehämmert werden soll. Deshalb wird Heinrich dem Engländer und Franzosen gegenübergestellt, aus dieser Gesinnung heraus wird das Verhalten zu Richard Löwenherz verändert.

Während Eckart die Geschichte so stark in die Gegenwart reißt und mit ihren Ideen erfüllt, daß man hier im besten Sinne von Tendenz sprechen muß, zitiert Walter Flex zu Beginn seines „Lothar" aus Hebbels Tagebüchern vom 1. April 1859: „Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Kontrapunkt in der Musik; nichts an sich, aber Grundbedingung für alles." Das Drama setzt ein in der Zeit, als Lothar mit seinen Brüdern vereint gegen den Vater, Ludwig den Frommen, vorgeht, um ihn mit Waffengewalt zu zwingen, den nachgeborenen Sohn Karl von der Thronfolge auszuschließen. Aber die Brüder verfolgen verschiedene Ziele. Während die beiden Jüngeren das Reich in drei gleiche Teile teilen wollen, fühlt sich Lothar als der Aelteste dazu berufen, allein die Tradition Karls des Großen fortzusetzen. Die Erbschaft Karls des Großen — er erstrebt sie nicht aus Ehrgeiz, sondern weil er die Kraft in sich fühlt, sie zu halten. Aus diesem Motiv heraus läßt Flex ihn schließlich auch gegen die Brüder kämpfen. Und wie in der Historie scheitert er, und jede Möglichkeit zur Verwirklichung hochfliegender Pläne ist ihm genommen. Im Begleitwort zum Lothar spricht Flex davon, welcher Art von Tragik Lothar unterliegt: „Es ist die Tragik der Einseitigkeit." „Die Versöhnung wird für diesen Fall meist nicht in die Handlung, sondern wieder außerhalb ihres geschlossenen Kreises in die Idee selbst fallen. Sie beruht darauf, daß es infolge der tragischen Einseitigkeit nicht das absolut Gute, sondern nur das relativ Beste ist, das seinen Untergang findet, oder noch prägnanter: daß zwar das relativ Beste untergeht, aber nur weil es ihm, sei es aus welchem Grunde immer, versagt blieb, das absolut Gute zu sein. Zu diesem Allgemeinen kommt für Lothar eine besondere Weltanschauung: „Universalismus", d. h. eine Anschauung, die auf die organische Einheit der Teile des Ganzen geht und Gebundenheit und Wechselwirkung zwischen dem Einzelnen und dem Vielen aufdeckt." Lothar steht nicht alleine da, er ist Glied eines großen

organischen Zusammenhanges, einer „großen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft." Wenn Flex das Geschehen verändert, so tut er es, um es in die Zeitlosigkeit hineinzuheben, um es einer Idee dienen zu lassen. Aber er bleibt im Bereich des historisch Möglichen — vielleicht war nicht alles so, wie er es schildert — vielfach entzieht es sich unserer Kenntnis — aber es hätte so sein können.

Dies letzte ist auch bei Molos „Friedrich Staps" der Fall. Er läßt den Lauf der Ereignisse unangetastet, aber er erweitert durch erfundene Szenen, besonders da, wo es ihm darauf ankommt, die Wirkung der inneren Größe des jungen Staps auf die nur scheinbare Größe dessen zu zeigen, der eigentlich über so etwas leicht hinwegschreiten müßte, dann da, wo er den Boden zeigt, aus dem der junge Staps herausgewachsen ist. Er unterstützt das historische Geschehen durch ungeheuer lange Bühnenanweisungen, die wie ein Roman für sich wirken. Aber diese Genauigkeit ist nicht zu verwechseln mit der naturalistischen Art, lange Anweisungen zu geben. Es kommt hier nicht so sehr auf einzelne Genauigkeit wie auf romanhafte Anschaulichkeit an. Wie bei Boetticher entsprechen sich häufig innere und äußere Situation. Eine Geburtstagsszene in Staps' Elternhaus, vor der Tat, spielt in „schöner, sonniger Herbstfrühe"; als Staps erschossen ist: „es schneit und regnet. Sturm, der die dürren Ranken vor den Fenstern raschelnd an die Scheiben schleudert. Düsterer, trostloser Tag." Man hat durchaus den Eindruck, daß Molo die historischen Ereignisse als solche wenig wichtig sind; es kommt an auf die Geschichte des großen Menschen, dessen Handlungen ewig gegenwärtig bleiben. Staps ist der Verwirklicher einer ihm von Gott gegebenen Pflicht — sein Enthusiasmus bestimmt den Ablauf der Geschehnisse weiter als er geglaubt, trotzdem er der äußerlich Unterliegende ist. Hier gilt dasselbe, was Mahrholz von den historischen Romanen Molos sagt: „Sie sind nicht um der Historie willen geschrieben, sondern um des Enthusiasmus willen, den geschichtliche Heroen erwecken, wenn man sie in ihrer menschlichen Bedingtheit, aber auch in ihrer heroischen Unbedingtheit zu erfassen weiß." So legt Molo auch keinen Wert auf historische Genauigkeit der Sprache: Sie ist modern, drängend, leidenschaftlich, in vielen Ausrufen ihre Erregung äußernd.

Das vereint Molo mit dem „Louis Ferdinand" Unruhs. Insofern zeigen beide Beeinflussung expressionistischer Formtendenz. Die Andeutung eines Stils der Ekstase, des Aufschreis, den Unruh später stärker verwirklichen wird, zeigt sich besonders in der strengen und knappen Diktion der Dialoge, in denen häufig jeder Satz ein Hieb ist. Ebenso wie Molo kommt es Unruh wenig auf die Ereignisse, ganz auf den Menschen an. Um ihn in ein besonderes und starkes Licht zu setzen, müssen die Ereignisse umgewandelt werden, während der Charakter derselbe bleibt, wie wir ihn aus seinen Briefen und aus Schilderungen der Zeitgenossen kennen. Da wird

zunächst das Verhältnis zu König und Königin geändert. In der Historie sagt Louis Ferdinand mit einer Schar von Generälen in einer bescheiden, aber bestimmt abgefaßten Bittschrift das, was er bei Unruh dem König persönlich ins Antlitz schleudert. Durch die Gegenüberstellung des leidenschaftlichen und schnell zur Tat Bereiten, von glühendem Patriotismus Beseelten mit dem ganz und gar entgegengesetzten König wird Louis Ferdinand lebendig und besonders deutlich. Ebenso unhistorisch ist des Prinzen Liebe zu Luise. Niemals hat es so leidenschaftliche Auseinandersetzungen zwischen ihnen gegeben — Louis Ferdinand liebte bis zu seinem Tod Pauline Wiesel, die ihm bei Unruh nur eine lästige und stets niederziehende Mahnerin an Vergangenes ist. Eine reine und edle Frau aber wie die Königin Luise muß Louis Ferdinand zeigen, welches der wahre Weg der Pflicht ist. Sie ist der Gegenpol zu der ebenfalls unhistorischen Rolle, die der Kabinettsrat Wiesel spielt. Er ist hier derjenige, der ständig des Prinzen Ehrgeiz aufstachelt. Dadurch wird der Kampf, der sich in Louis Ferdinand abspielt, verstärkt und die Entscheidung schwerer gemacht, aber sie ist auch höher zu werten. Das Motto zu dem Drama heißt: „Wie über Sterne das Gesetz, erhebt sich über Menschen die Pflicht, groß und ernst." Wenn Naumann behauptet, daß ihm die Kluft zwischen diesem Vorkriegsdrama und den anderen Dramen Unruhs nicht groß erscheine, so kann er das nur in Beziehung auf das Formale gesagt haben. Das Ethos ist tatsächlich ein ganz anderes. Die Analogie zwischen dem Weltkrieg, in dem Deutschland sich behaupten muß, und dem Kampf Preußens mit Frankreich 1807 ist es, die ihn zur dichterischen Gestaltung reizt. Dabei liegt der Gedanke der Pflicht gegen das Vaterland jetzt, 1914 so nahe, wie die Verherrlichung des letzten Vertreters wahren Preußentums, das in der Geschichte die Verkörperung des Pflichtbewußtseins ist.

Durch die Jahre von 1895—1918 zieht sich fortlaufend eine Produktion historischer Dramen, wie wir gesehen haben. Mochten Publikumsgeschmack oder gewisse dichterische Absichten sie auch zeitweise ablehnen — das Bedürfnis nach einem Drama, das den Zufälligkeiten des Alltags nicht unterworfen war, das eine weite Sicht ermöglichte, das Menschen und Dinge gestaltete, die im guten Sinn objektiv genommen werden konnten, da man den nötigen Abstand von ihnen hatte, konnte nicht ausgelöscht werden. Gleichzeitig sind die vielerlei Versuche, Wege zu finden, die von der herkömmlichen Bearbeitung historischer Stoffe abwichen, ein Beweis dafür, daß die Zeit auch hier nach einem ihr entsprechenden Ausdruck sucht. Da sie aber selbst nicht sich in einer Einheit zusammenschließen und erblicken läßt, hat die ihr entsprechende Form soviel verschiedene Gesichter wie sie selbst. Die Zeit ist nicht fähig, schöpferisch zu wirken — sie kann größtenteils nur Eindrücke verarbeiten. Freilich ist die Aufnahmefähigkeit für alle Eindrücke sehr

groß, und die Kunst, diese Eindrücke wiederzugeben, kultiviert. Und sicher ist so z. B. in der psychologischen Durchdringung historischer Charaktere und ihrer Gestaltung manches erreicht. Aber diese Personen mit den zu ihnen gehörigen Ereignissen als sinnvolle Einheit zu sehen, ihnen ihre historische Erscheinungsform zu lassen und sie doch herauszuheben aus allem Zufälligen, historisches Schicksal so nachzuleben, daß sie es in sich noch einmal ganz neu erschaffen, das ist nur wenigen gelungen. Selbst eine Erscheinung wie Paul Ernst, die sich streng und bewußt einen „Weg zur Form" wählt, der den Menschen aus der Zufälligkeit in die Notwendigkeit, aus der Abhängigkeit in die Freiheit versetzt, kann nur ein formales Ethos aufbringen. Der wahre ethische Impuls fehlt, auch bei ihm herrscht der Eindrucksmensch vor.

Wir sahen, daß es zu keinem gültigen Resultat führen konnte, als sich der Naturalismus des historischen Dramas bemächtigte. Zwar weist er hin auf die Rolle, die die Gemeinschaft einer Bewegung in der Historie spielt, aber er läßt diese Gemeinschaft wie ihren Führer machtlos einer Schicksalsnotwendigkeit unterstehen. Wir sahen, daß die Eindruckskunst über psychologischen Feinheiten den großen Blick verlor, keinen Unterschied machte zwischen gegenwärtigem Alltags- und historischem Geschehen, dem schon als solchem eine Besonderheit zukommt. Am stärksten gelang die Gestaltung doch denen, die anerkannten, daß vor ihnen Wesentliches für das historische Drama gefunden war, von dem man nicht absehen konnte, ohne es zu gefährden; es sind die, denen Hebbel den Weg gezeigt hat: Burte, Erler und Flex. Sie führen im besten Sinne über die Einzelwirren der Zeit die T r a d i t i o n hinweg, ohne in Konventionelles zu verfallen, ohne nur nachzuahmen im äußerlichen Sinn.

Literaturverzeichnis

Bahr, Hermann: Josephine. Berlin 1899

Bartels, Friedrich: Herzog Widukind. Leipzig 1905

Bernoulli, Karl Albrecht: Der Ritt nach Fehrbellin. Jena 1908

Burte, Hermann: Katte. Leipzig 1914

Eckart, Dietrich: Heinrich der Hohenstaufe. Berlin 1915

Erler, Otto: Zar Peter. Leipzig 1906

Erler, Otto: Struensee. Leipzig 1914

Ernst, Paul: Canossa. 1908

Ernst, Paul: Preußengeist. Leipzig 1915

Erler, Otto: Der Bundschuh. Leipzig 1904

Essig, Hermann: Napoleons Aufstieg. Berlin 1912

Eulenberg, Herbert: Der Morgen nach Kunersdorf. Leipzig 1914

Flex, Walter: Klaus von Bismarck. München 1919

Flex, Walter: Lothar. München 1920

Franck, Hans: Herzog Heinrichs Heimkehr. Berlin 1911

Gumppenberg, Hans v.: König Heinrich I. München 1904

Gumppenberg, Hans v.: König Konrad I München 1904

Hauptmann, Gerhart: Florian Geyer. Berlin 1896

Hauptmann, Karl: Napoleon Bonaparte. München 1911

Hübel, Felix: Die Königin. München 1918

Kaiser, Georg: Die Bürger von Calais. Berlin 1917

König, Eberhard: Albrecht der Bär. Berlin 1911

Kranewitter, Franz: Michel Gaißmayr. Berlin 1899

Kranewitter, Franz: Andre Hofer. Wien und Leipzig 1904

Krüger, Herm. And.: Der Kronprinz. Hamburg 1907

Kuno, Wilhelm: Thomas Münzer. Bonn 1896

Lauff, Josef: Der Burggraf. Berlin Köln Leipzig 1897

Lauff, Josef: Der Eisenzahn. Berlin Köln Leipzig 1899

Leyst, Charles: Danton. Berlin 1911

Lublinski, Samuel: Elisabeth [illegible] Essex. Berlin 1903

Lublinski, Samuel: Peter von Rußland. München und Leipzig 1906

Lublinski, Samuel: Kaiser und Kanzler. Leipzig 1910

Ludwig, Emil: Napoleon. Berlin 1906

Ludwig, Emil: Die Borgia. Berlin 1907

Ludwig, Emil: Friedrich, Kronprinz von Preußen. Berlin 1914
Lutz, Walter: Thomas Münzer. Berlin 1914
Molo, Walter v.: Friedrich Staps. München 1918
Pfordten, Otto v. d.: Der König von Rom. Heidelberg 1900
Pfordten, Otto v. d.: 1812. Heidelberg 1900
Pfordten, Otto v. d.: Friedrich der Große. Heidelberg 1902
Prellwitz, Gertrud: Die Tat! Berlin 1912
Pulver, Max: Alexander der Große. Leipzig 1917
Schawaller, Kurt: Juliane. Leipzig 1911
Schönherr, Karl: Volk in Not. Leipzig 1916
Syola, W. v.: Wilhelm von Oranien. Leipzig 1909
Unruh, Fritz v.: Louis Ferdinand, Prinz von Preußen. Berlin 1914
Weigand, Wilhelm: Florian Geyer. Leipzig und Berlin 1901
Weitbrecht, Karl: Schwarmgeister. Stuttgart 1900
Wentzel, Hans v.: Fridericus Rex. Berlin 1916
Wiechert, Ernst: Aus eigenem Recht. Leipzig 1894

Bauer, Karl: Das geschichtliche Drama im 18. Jahrhundert bis zum Sturm und Drang. München 1924
Erler, Otto: Die tragischen Probleme des Struenseestoffes. Leipzig 1916
Ernst, Paul: Der Weg zur Form. Leipzig 1906
Franck, Hans: Historisches Drama. Bühnenblatt der Städt. Bühnen Dortmund 1927. 9. Heft, 4. Jahrg.
Guggenheim, Ernst: Der Florian-Geyer-Stoff in der deutschen Dichtung. Berlin 1908
Holzhausen, Paul: Napoleon im deutschen Drama. Bühne und Welt. 2. Jahrg. 2. Halbj. Berlin 1900
Klemperer, Viktor: Das Wiedererwachen der historischen Dichtung. Der Türmer. Januar 1913, Heft 4
Klemperer, Viktor: Die Arten der historischen Dichtung. Dt. Vjs. I. Jahrg. Bd. 1
Klotz, Werner: Das Problem der geschichtlichen Wahrheit im historischen Drama Deutschlands von 1750 bis 1850. Diss. Greifswald 1923
Koser, Reinhold: Friedrich der Große als Kronprinz. Stuttgart und Berlin 1901
Lemke, Ernst: Friedrich der Große im deutschen Drama der Gegenwart. Berlin 1931
Lenz, Max: Florian Geyer. Preuß. Jb. Bd. 84 April—Juni 1896 Seite 97—127
Lenz, Max: Napoleon. Leipzig 1924
Lublinski, Samuel: Napoleon als dramatisches Problem. Bühne und Welt VII, 2. September 1905

Lublinski, Samuel: Moderne Weltanschauung und geschichtliche Dichtung. Der Kunstwart 1899

Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904

Mahrholz, Werner: Deutsche Literatur der Gegenwart. Berlin 1931

Naumann, Hans: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttg. 1931

Pfordten, Otto v. d.: Wesen und Werden des historischen Dramas. Heidelberg 1901

Placzek, Heinz Walter: Das historische Drama zur Zeit Hebbels. Germ. Studien Heft 62. Berlin 1928

Plotke, Georg I.: Georg Kaiser. Das deutsche Drama I. Jahrgang 1. Heft 1918

Rosenberg, Alfred: Dietrich Eckart. München 1928

Scherer-Walzel: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1928

Schlösser, Rainer: Struensee in der deutschen Literatur. Altonaische Zs. f. Geschichte u. Heimatk. I. Bd. T. 1 Altona 1931

Schömann, Milian: Napoleon in der deutschen Literatur. Stoff- und Motivgesch. der deutsch. Lit. 8, 1930

Soergel, Alb.: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1926

Wahl, Hans: Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Weimar 1917

Weltrich, Richard: Ueber das Verhältnis des Dramatikers zur Geschichte. Zs. f. Deutschk. 1922

Lebenslauf

Am 25. März 1909 wurde ich in Bordesholm bei Kiel geboren. Ich bin evangelisch-lutherischer Konfession und deutscher Reichsangehörigkeit. 1915 trat ich in das Lyceum in Kiel ein, das ich im Januar 1919 verließ, da mein Vater als Ministerialamtmann an den Rechnungshof des Deutschen Reiches nach Potsdam berufen wurde. Vom Potsdamer Städtischen Lyceum ging ich auf die Realgymnasiale Studienanstalt, die ich Ostern 1928 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich studierte in Kiel, Heidelberg, Berlin, zuletzt in Rostock. Im Wintersemester 1930/31 belegte ich zwar in Berlin, arbeitete aber während des Semesters praktisch in einer Apotheke. Im November 1932 kam ich nach Rostock.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Ebbinghaus, Ebeling, Flemming, Francillon, Gallay, Golther, Gamillscheg, Gundolf, Jensen, Kauffmann, Kroner, Küchler; Kuttner; Liepe, Marano, Mensing, Olivier-Henrion, Panzer, Pellegrini, Petersen, Petrone, Rickert, Rosenfeld, Schalk, Schmidt, Spranger, Stenzel, Stumpf, Teske, Walzer, Wechßler, Weinhandl, Wesle, Wittmann.

Im Dezemberheft der „Neueren Sprachen" Jahrg. 1934 erschien ein Aufsatz von mir: „Die Sonette der Louize Labé und ihre Uebertragungen von Rainer Maria Rilke."

Herrn Professor Flemming, der mich bei der Anfertigung der Arbeit in freundlichster Weise förderte, spreche ich meinen wärmsten Dank aus.